Prima edizione: novembre 1988

Traduzione dall'inglese
di Marisa Farioli

Titolo originale dell'opera:
«Idols of perversity»
© 1986 by Oxford University Press, Inc.

ISBN 88-11-59825-7

© Garzanti Editore s.p.a., 1988
Printed in Italy

Questo libro è dedicato alle molte donne d'ingegno che mi hanno insegnato la maggior parte delle cose che so sul mondo. Tra loro un posto molto particolare occuperà sempre Inge Marcuse che mi ha dimostrato col suo esempio come la vera forza intellettuale si esprima al meglio nella determinazione pacata, e come amare la vita significhi volerla rendere migliore per tutti.

Senza l'aiuto della compagna dei miei anni più dolci, la mia migliore amica e la più esigente dei critici, questo libro sarebbe probabilmente rimasto un argomento di conversazione. Quindi, come sempre: a Sandra, naturalmente.

PREFAZIONE

In questo libro si dà conto dei pericolosi ideali di bellezza vagheggiati da persone che vissero un secolo fa. Esso offre alcuni esempi di chiara virtù, e un numero assai maggiore di foschi peccati. L'argomento è in gran parte costituito da quegli splendidi sogni di conquiste intellettuali che paiono condannati a perire per la presenza seduttrice della donna, la quale sempre tenta di trascinare l'uomo nel tempestoso vortice della perversione. Si vuole capire che cosa pensavano delle donne gli uomini della seconda metà dell'Ottocento e come e perché lo pensavano.

Spero di riuscire a dimostrare che le scoperte scientifiche, gli sviluppi dell'economia e la particolare temperie culturale del tempo, crearono le condizioni che avrebbero prodotto determinati modelli culturali relativamente al sesso, alla razza, alle classi sociali. Secondo quel possibilismo che accompagna inevitabilmente nuove nozioni scientifiche, malamente e parzialmente intese, artisti e intellettuali del tempo si considerarono alle soglie di una novella era di progresso e evoluzione. La scienza aveva provato che i criteri discriminanti nei confronti delle donne o di razze diverse, nascevano da una semplice e inesorabile legge di natura.

Quando le donne si opposero, con sempre maggior determinazione, agli uomini che, in nome del progresso e dell'evoluzione, volevano imporre loro un comportamento secondo il ruolo previsto nell'ambito della civiltà, la frustrazione causata dalla loro «perversa volontà», dal rifiuto ad adeguarsi al modello proposto, degenerò in un atteggiamento ostile verso la donna, in una guerra alla donna, perché dire «donne» significava contraddire una delle premesse fondamentali del pensiero antifemminista del tempo. Se questa guerra fu soprattutto combattuta con le parole e le immagini, e i morti e i feriti caddero anonimi nella fossa comune delle creatività perdute, essa non fu peraltro meno distruttiva di una vera guerra. Intendo inoltre dimostrare che i concetti che stanno alla base della guerra culturale condotta contro la donna alla fine del secolo,

servirono anche da premessa alle teorie razziali che si diffusero nella Germania nazista e portarono al genocidio.

L'idea di scrivere questo libro nacque dal mio interesse per le tuttora trascurate scuole di pittura accademiche del tardo diciannovesimo secolo. Il rifiuto totale, nel corso degli ultimi sessant'anni, del lavoro di migliaia di ottimi artisti, i quali scelsero di non dipingere sottoprodotti dell'impressionismo per una clientela il cui titolo principale in materia di gusto artistico era la noia maturata nei confronti delle levigate confezioni che Bouguereau aveva prodotto apposta per lei, ha determinato una visione distorta della produzione culturale fin de siècle.

In questi ultimi quindici anni mi sono impegnato in un lavoro di scavo, compulsando cataloghi di mostre e riviste d'arte di quel periodo che fu il primo nella storia dell'arte di cui possediamo una vasta documentazione fotografica. Ogni volta che mi è stato possibile, ho ripescato quelle dimore (trasformate in luoghi di culto o in musei e oggi completamente dimenticate) in cui gli artisti avevano vissuto da re grazie ai frutti dell'adorazione tributata loro, dopo la morte, dai contemporanei, un'adorazione pari a quella oggi rivolta agli dèi del minimalismo.

Nel corso delle mie ricerche, fui più volte colpito dal fatto che quasi sempre le immagini erano caratterizzate da un'inequivocabile misoginia; scoprii poi che quella tendenza si trovava anche nelle opere degli scrittori del tempo, e proprio da quelli mi lasciai guidare nella palude dell'antifemminismo. Per il mio lavoro risultarono preziosi testi come *Social Darwinism in American Thought* di Richard Hofstadter, *The Feminine Character* di Viola Klein, *The Physician and Sexuality in Victorian America* di John e Robin Maller, gli studi pionieristici di G.J. Barker-Benfield, Barbara Ehrenreich, Deidre English e altri.

Mentre andavo trovando un mio filo conduttore nella ricerca, altri studiosi lavoravano sullo stesso terreno. Tuttavia, il campo dell'antifemminismo fin de siècle, anche se meno variegato di quanto ci si potrebbe aspettare, è talmente esteso e così poco conosciuto che molto lavoro resta da fare. Il materiale che presento si sovrappone in certa misura a quello di importanti studi recenti: *The Madwoman in the Attic* di Sandra Gilbert e Susan Gilbert, *The Mismeasure of Man* di Stephen Jay Gould, *Surpassing the Love of Man* di Lillian Faderman, *American Imagination and Symbolist Painting* di Charles C. Eldredge, *Woman and the Demon* di Nina Auerbach. Tutte queste opere, tuttavia, come altre non citate, mettono a fuoco aspetti particolari della paranoia sociale che investì la donna nel diciannovesimo secolo.

Nessun autore, ad eccezione di Eldredge, tratta più che marginalmente l'arte figurativa del periodo.

La presente opera cerca di condurre ad unità vari elementi nell'intento di dimostrare che ben pochi studiosi e storici dell'arte hanno saputo cogliere in tutta la sua ampiezza la violenza misogina di cui erano permeate tutte le arti alla fine del secolo; questo forse perché il fenomeno era endemico e da tutti dato per scontato. Alcune opere, spesso brillanti ma poco accessibili, di cui si parla in questo libro, sono rimaste sconosciute al largo pubblico che ha spostato i suoi interessi su modelli meno strettamente figurativi. Di conseguenza, l'aspetto misogino continua a rimanere nascosto. Anche se possiamo aver dimenticato lo specifico contenuto di queste immagini, esse ebbero una fondamentale importanza nel determinare i nostri preconcetti sulla natura della donna; come sa chiunque abbia familiarità con il linguaggio delle «arti minori» contemporanee, la loro eredità è ancora presente tra noi, mantenuta viva dal mondo hollywoodiano e da quello della pubblicità. Per svelare la natura onnipresente di quella misoginia e delle sue ramificazioni internazionali, ho preferito, nelle mie ricerche, non limitarmi ai confini nazionali. Naturalmente, si riscontrano sfumature d'accento diverse da paese a paese, ma il punto di vista comune è di gran lunga più imponente. L'arte del tempo, divenuta ovunque un linguaggio familiare alle persone colte, depone a favore di un approccio globale.

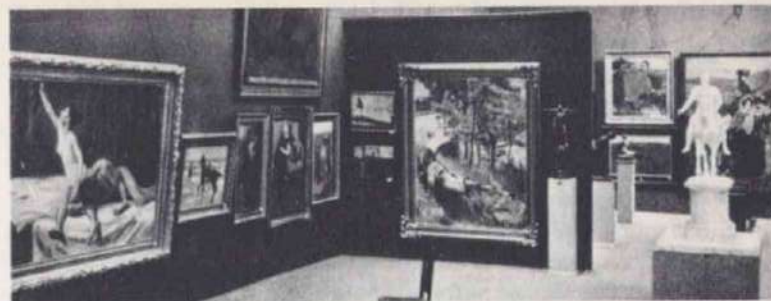
Molti dei testi che ho usato come documentazione non sono ancora stati presi in esame da altri studiosi del periodo. La maggior parte del materiale non è infatti facilmente reperibile. L'ampiezza di questo libro si giustifica con la necessità di proporre all'attenzione dei lettori molte fonti originali. Ho preferito evitare riferimenti e citazioni dai pregevoli studi menzionati più sopra o elencati nella bibliografia delle fonti secondarie. Non voglio sottovalutare il mio debito nei confronti di questi lavori, ma, inevitabilmente, alcune mie interpretazioni di certi testi non si accordano con quelle di altri studiosi del periodo. Per evitare lunghe polemiche su punti di minor rilievo, e lasciare invece spazio alle fonti originali, ho preferito, con rare eccezioni, limitare le citazioni alle opere scritte nel periodo preso in esame. Per rendere più scorrevole la lettura del mio libro, ho anche evitato le note. Ho tuttavia fornito indicazioni sufficienti per ritrovare la fonte di ogni citazione nella bibliografia.

Vorrei inoltre sottolineare che, se nel mio libro alcuni nomi tra i più riveriti dell'attuale storiografia figurano accanto a una folla di artisti oggi dimenticati, le cui opere formano il nucleo centrale del

materiale illustrativo del testo, ciò non va considerato come un tentativo, da parte mia, di minimizzare la bravura o l'importanza storica dei più famosi. Penso semplicemente che un eccezionale talento artistico non implica necessariamente un'altrettanto eccezionale capacità analitica. Molto spesso i grandi artisti riflettevano le idee del loro tempo più che anticiparne di nuove. Stupiti e ammirati dal fervore creativo di un talento eccezionale, siamo propensi a credere che un pensiero innovatore si accompagni a forme innovatrici, e tendiamo quindi a non sottoporre a esame critico l'aspetto contenutistico delle grandi opere dell'arte moderna e a lasciare che i loro messaggi impliciti restino insondati.

Sfortunatamente, un'opera d'arte di cui non sia stato esaminato a fondo il contenuto (presumibilmente perché è considerato di secondaria importanza rispetto alla forma) continua a esercitare un pericoloso potere di persuasione, il che non vale per lavori il cui messaggio ideologico è chiaramente inteso; in quest'ultimo caso ci è possibile dialogare con dipinti di cui comprendiamo il messaggio all'interno dell'ambiente storico in cui sono nati e quindi possiamo molto imparare da essi; ciò che non diminuisce affatto la loro importanza come opere d'arte. Ma quelle opere di cui noi privilegiamo il contenuto narrativo, o ci sforziamo di ignorarlo dal momento che esse sono diventate vere e proprie icone culturali, possono continuare a diffondere, non trovando una seria opposizione, idee spesso radicalmente antiumanitarie sulla natura dei rapporti umani. Questo libro intende dimostrare che le opere d'arte non sono per nulla estranee ai movimenti ideologici predominanti nel periodo in cui furono create. Il mio punto di vista è quello dello storico, e non prevalentemente quello dello storico dell'arte; pertanto ho voluto di proposito affiancare artisti famosi e ignoti, senza lasciarmi coinvolgere da preferenze o da giudizi estetici non strettamente connessi con i problemi in discussione.

Inoltre, nella scelta delle illustrazioni mi sono lasciato guidare dall'utilità che presentavano come documenti storici, e dalla popolarità di cui godettero presso il largo pubblico alla fine del secolo.

Tra il 1875 e il 1900, le nuove tecniche fotografiche resero l'opera dei pittori contemporanei accessibile a milioni di persone in tutto il mondo. Prima, con qualche eccezione, questi dipinti erano noti soltanto ai pochi intenditori, che avevano sufficienti disponibilità finanziarie, motivazioni, e tempo libero, per visitare le sedi delle grandi mostre che si tenevano ogni anno. Certamente prima del 1880, libri e riviste d'arte avevano pubblicato incisioni di opere

Prefazione, 1. Quinta Esposizione della Secessione berlinese (1902): una sala.

d'arte, ma negli ultimi vent'anni dell'Ottocento vi fu una vera e propria mania per le fotoincisioni delle opere dei pittori contemporanei. Riviste d'arte e mensili a larga tiratura gareggiavano tra loro per conquistarsi il diritto di riprodurre le opere che avevano riscosso maggiore successo alle mostre annuali; spesso le riproduzioni fotografiche erano presentate con una cura meticolosa e un'attenzione al dettaglio e alla sfumatura ben maggiore di quella posta dall'attuale editoria.

Le immagini create dai pittori occupavano una posizione d'importanza internazionale, non dissimile da quella che detiene oggi la televisione. Per mettere in luce la diffusione e la portata delle immagini presentate al pubblico di fine Ottocento, ho tratto le illustrazioni, salvo rare eccezioni, da libri e riviste dell'epoca, anche quando mi era nota l'attuale collocazione di una data opera. A meno che non sia specificamente indicato, tutte le illustrazioni presenti in questo libro sono riprese da pubblicazioni dell'epoca. Quando la fotografia è integrata da un lavoro di incisione, secondo una pratica assai diffusa tra gli editori del tempo, le riproduzioni dell'epoca presentano l'ulteriore vantaggio di mostrare dettagli che spesso nell'attuale riproduzione fotografica vanno perduti.

Un'altra importante caratteristica di molti dei quadri qui riprodotti, che potrebbe sfuggire all'attenzione del profano ma che avrebbe certamente impressionato le migliaia di visitatori delle mostre di allora, è data dalle dimensioni spesso imponenti. Per esempio, una fotografia della Quinta Esposizione della Secessione tenutasi a Berlino nel 1902 (Prefazione, 1) riesce a comunicare la sensazione della presenza schiacciante della tela di Max Liebermann, «Sansone e Dalila» (XI, 12), la cui importanza è ulteriormente sottolineata dall'unica sedia certo messa lì per accogliere il peso di

uno stanco visitatore desideroso di decifrare il messaggio filosofico di quest'opera monumentale.

Le grandi dimensioni di molti di questi dipinti erano dovute al fatto che il numero dei quadri presentati alle mostre annuali si aggirava intorno al migliaio. Le tele venivano spesso appese alle pareti dal pavimento al soffitto, in file serrate; le commissioni incaricate di stabilire la posizione dei dipinti divennero importanti quanto le giurie che li sceglievano, e le furibonde rivalità proprie del mondo dell'arte facevano sì che anche alle opere dei più famosi artisti contemporanei capitasse di finire appese assai in alto, al di sopra di una visuale normale. Le opere di artisti meno conosciuti, sebbene non necessariamente meno capaci, erano generalmente esiliate nelle zone più alte. Gli artisti rispondevano esponendo opere che non sarebbero passate inosservate se non altro per le loro dimensioni. L'anonimo commentatore di un articolo apparso su *The Art Journal*, del settembre del 1903, osservava divertito che «Gli autori di dipinti appesi molto in alto alle mostre dell'Accademia [avevano] almeno la consolazione di sapere che molti visitatori nei giorni di particolare affollamento, per esempio per il *Bank Holiday*, riuscivano a vedere distintamente soltanto quei quadri».

Ho voluto riprodurre solo quei dipinti che costituiscono un campionario significativo della rappresentazione della donna secondo i modelli culturali della fine del secolo, quali si potevano vedere sia nelle case di gente facoltosa, sia alle mostre annuali, a Londra, Parigi, Monaco, New York, Vienna, e, ogni due anni, a Venezia. Non vi compaiono, sebbene ne abbia occasionalmente fatto menzione nel testo, le immagini censurate, o passibili di censura da parte della stampa più diffusa del tempo. Le immagini qui riprodotte possono essere considerate esemplari del materiale a disposizione dei lettori delle più importanti riviste d'arte, tra il 1880 e il 1920.

Quanto alle immagini medesime, alcune sono chiaramente compiute opere d'arte, altre sono prodotti alquanto melensi. Nei cataloghi delle mostre, sulle riviste d'arte e i mensili più diffusi dell'epoca si trovano migliaia di immagini analoghe. Di alcune delle molte opere qui riprodotte, non è stata individuata la collocazione attuale; non poche certamente sono andate distrutte. Malgrado i soggetti che raffiguravano, molte non meritavano un simile destino. Alcune, c'è da sperare, furono distrutte da eredi messi a disagio dal contenuto. C'è da temere, tuttavia, che nell'insieme questi dipinti ebbero a patire più che per l'indignazione suscitata dal contenuto, per il mutamento dei gusti in materia di stile.

CAPITOLO I

Estasi di sottomissione: la custode dell'anima del commerciante e il culto dell'angelo del focolare

Gli occhi vitrei per il terrore di aver capito. Il volto soffuso del pallore d'una improvvisa conoscenza. Come paralizzata dalla consapevolezza d'essere in trappola, il corpo serrato dalla paura. Tormentata da un cattivo presagio, oppone la forza di una nuova responsabilità morale alla lusinga dei sensi distruttrice dell'anima. L'eterna lotta tra Dio e il demonio trova sofferta espressione nelle sue membra tese a rifiutare l'illecito abbraccio dell'amante che incatena i suoi fianchi con gesto scherzoso. La chiara, pura luce, simbolo di virtù, che occhieggia tra le tenere fronde novelle di un albero a primavera oltre la finestra aperta della sua ricca gabbia dorata, si diffonde fino a lei, promessa di una completa redenzione, di un battesimo purificatore nell'incontaminato mondo del verde giardino di Dio. Sa che questa è la sua ultima occasione. Ora deve spezzare la catena di quella tentazione della carne o per essa languire di una lenta morte di perpetuo disonore. Deve respingere le ingannevoli, inconsiderate carezze del giovane, oppure cadere nel laccio, vittima indifesa, simile a quel passerotto ai suoi piedi che sbatte le ali spezzate in un ultimo, disperato sforzo di sfuggire al gioco spietato di un crudele, avido gatto volgare che lo dilania con gli artigli.

Con questa melodrammatica rappresentazione del peccato e della sua improvvisa consapevolezza, dal titolo «Risveglio di coscienza» (I, 1), William Holman Hunt voleva senza dubbio scuotere le menti del pubblico femminile e indurle a una virtuosa rispettabilità. L'ammonimento espresso da questo documento dell'epoca, datato 1853, era chiaramente rivolto alla donna a cui l'autore intendeva insegnare il giusto comportamento secondo il ruolo a lei assegnato nell'ambito di una società civile. Eppure il quadro, in almeno alcune delle donne che lo videro al tempo della sua esecuzione, deve aver suscitato salutari sentimenti di ribellione e di rabbiosa identificazione, lo spirito di Seneca Falls,

I, 1. William Holman Hunt (1827-1910), «Risveglio di coscienza» (1853).

piuttosto che il terrore morale che Hunt desiderava risvegliare. In quegli anni si era potenzialmente concluso il processo — iniziato da oltre un secolo — di una sempre più rigida segregazione della donna entro le pareti di facoltose case borghesi, privandola effettivamente di qualsiasi genere di scelta intellettuale e sociale. Ormai esclusa dalla realtà di tutti i giorni, la donna borghese non era mai stata posta su più alto piedistallo. Apparentemente era stato raggiunto un livello, mai prima superato, nel processo di consacrazione della donna come sacerdotessa di virtuosa vacuità. Eppure, il giudizio essenzialmente scherzoso, implicito nella raffigurazione di Hunt circa la capacità, propria dell'irresoluta

mente femminile, di sgomentarsi di fronte alla colpa commessa, metteva anche in serio dubbio che la donna, troppo debole, fosse in grado di mantenersi a quell'altezza di donna angelicata a cui i sogni sublimi del maschio l'avevano elevata. Non soltanto la ricca puttanella borghese rappresentata da Hunt, ma la donna in generale recava il marchio di un'altra «caduta» culturale che, facendola precipitare dal suo olimpo tra le domestiche divinità della società borghese, l'avrebbe dapprima allontanata dai suoi casalinghi doveri verso un giardino di equivoche libertà «naturali» e quindi, alla fine del diciannovesimo secolo, condotta diritta alla primordiale tana del diavolo.

La percettività rigidamente dualistica della maggior parte degli intellettuali dell'Ottocento doveva rendere quella seconda caduta un risultato inevitabile. Coloro, tuttavia, che si affidano al pendolo culturale di opposti assoluti non si rendono mai conto di cavalcare proprio sulla coda del diavolo e non verso il sole sul cocchio degli dei. Pertanto, verso la fine del diciannovesimo secolo, il progresso materiale e il successo culturale derivato dalla funzionale emarginazione della donna avevano reso il maschio presuntuosamente sicuro di riuscire a mutare la sensualità femminile in fragilità, identificandone la colpa con quella della «indimenticabile Eva del Paradiso». Owen Meredith, in *After Paradise*, pone ripetutamente l'accento sul fatto che «Adamo lasciava in eredità» la visione di questa perfetta Eva primigenia

> ... to his posterity,
> Who call'd it *the ideal*. And Mankind
> Still cherish it, and still it cheats them all.
> For, with the Ideal Woman in his mind,
> Fair as she was in Eden ere the Fall,
> Still each doth discontentedly compare
> The sad associate of his earthly lot;
> And still the Earthly Woman seems less fair
> Than her ideal image unforgot.[1]

1 «... ai suoi discendenti, / Che la chiamarono *l'ideale*. E l'Uomo / Ancora in esso spera, e ancora ne è del tutto deluso. / Perché, con quella Donna Ideale fissa nella mente, / Bella com'era nell'Eden prima del Peccato, / Insoddisfatto la paragona / All'inadeguata compagna della sua sorte terrena; / E terrena la Donna sempre meno bella appare / Della sua indimenticabile immagine ideale».

Naturalmente, nessuna donna tanto ideale era mai esistita da quella prima Caduta, eppure la sua immagine era messa in evidenza nelle pubblicazioni culturali molto tempo prima che si affermasse il processo di industrializzazione in Europa. D'altra parte, esempi di acuta sfiducia tra uomo e donna non erano mancati prima del diciottesimo secolo. Il mondo industriale non inventò affatto ciò che il tardo diciannovesimo secolo si compiacque di definire la «Battaglia dei sessi», una delle più maligne espressioni di disgusto e ostilità dell'uomo verso la donna che si possano trovare nei testi medievali dei Padri della chiesa, testi che gli scrittori del tardo diciannovesimo secolo amavano citare. Questi instancabili revisori di cultura si avvalevano anche di tutta una vasta tradizione antifemminista, presente sia nella mitologia classica che nella Bibbia.

Ma il potere economico raggiunto dalla borghesia, che aveva determinato lo sviluppo della società mercantile-industriale del diciottesimo e diciannovesimo secolo creando una nuova fonte di ricchezza, stabilì anche una nuova struttura di relazioni sociali. Le classi borghesi sentivano il bisogno di crearsi una propria identità e giustificare la loro presenza in un mondo che, proprio quando fiduciosamente pensavano appartenesse a loro e così sarebbe rimasto per sempre, stava loro già sfuggendo di mano. Infatti, verso la metà del diciannovesimo secolo, il mondo del commercio stava sempre più diventando il terreno su cui si cimentavano libere corporazioni piuttosto che singoli imprenditori, e questo proprio negli anni in cui l'ideologia capitalistica aveva già formulato l'importanza del «valore individuale» come giustificazione dell'esistenza umana.

I profondi mutamenti nelle strutture sociali che avvenivano in tutta l'Europa, specialmente durante la prima metà del diciannovesimo secolo, davano a molti intellettuali del tempo la sensazione che il mondo si trovasse a una svolta gloriosa. «L'uomo», scriveva Jules Michelet nel suo libro *La Femme* del 1859, «si trova sul treno delle idee, delle invenzioni, delle scoperte, che corre tanto rapidamente da lanciare scintille dalle rotaie incandescenti». Questo treno rapido, tuttavia, corre verso la cosiddetta terra promessa dello sviluppo industriale e di quella necessaria «rispettabilità pecuniaria» che — come aveva già enunciato Adam Smith nel 1776 — avrebbe progressivamente creato certi torturanti problemi di coscienza a tutti i suoi passeggeri che, in fondo,

si rendevano perfettamente conto di come le traversine che tenevano unite quelle rotaie fossero costruite sulla fatica di altri esseri umani. Questa consapevolezza portò le classi borghesi a modificare i loro concetti di morale e di cultura in un mondo che già da Hobbes e Locke era stato concepito di reciproca, cieca rapina. Queste modifiche stabilirono via via una funzione essenzialmente nuova, massivamente istituzionalizzata e simbolicamente rituale, del ruolo della donna in una società che, come si spiegherà, era la fonte principale di quella corrente antifemminista che si andava diffondendo in tutto il tardo diciannovesimo secolo e da cui logicamente derivavano alcuni di quegli elementi di mitologia sessista che ancora sopravvivono.

Non c'è più accurata documentazione delle connotazioni morali e sociali della cultura di un determinato periodo, delle opere d'arte figurativa ch'essa produce. Se, per esempio, si paragona il ritratto di una coppia olandese (I, 2) dipinto all'inizio del diciassettesimo secolo da Frans Hals con il quadro di Holman Hunt — della metà del diciannovesimo secolo — che riprende lo stesso soggetto, si noterà che le differenze fondamentali tra i due dipinti, riferentesi alla diversa introspezione psicologica espressa nelle due composizioni, suggeriscono molto di più circa i mutamenti avvenuti nelle relazioni tra uomo e donna nei due secoli che dividono i due quadri di quel che potrebbe fornire un'analisi statistica basata su una gran copia di dati storici. Quei cambiamenti sono allo stesso tempo tragici ed essenziali.

L'uomo e la donna rappresentati da Frans Hals, uniti o no in matrimonio, sono amici. Appare evidente che si stuzzicano a vicenda, si scambiano le loro opinioni, discutono tra loro, sono insomma compagni. Sono posti sullo stesso piano e ciò non li preoccupa affatto. Si è anche del tutto sicuri che questa giovane ha facoltà di prendere decisioni circa le faccende economiche della famiglia. Né si può pensare che sia eccessivamente pudica di fronte al sesso. Non è affatto turbata dalla presenza dell'uomo (e la loro intimità è palesemente espressa dalla posizione della mano della donna, casualmente appoggiata sulla spalla di lui). L'uomo si mostra ugualmente a suo agio vicino alla donna. Nella loro relazione è evidente quella naturalezza che gli esperti del tardo ventesimo secolo — nei loro tentativi di pubblicizzare l'immagine di una donna finalmente «disinibita» per crearsi un loro mercato consumistico — non sono ancora riusciti ad ottenere. Ma proprio

come nel quadro di Hals è chiaramente leggibile quell'uguaglianza culturalmente funzionale conquistata da certe rappresentanti della borghesia olandese durante quel periodo di sviluppo economico, così il dipinto di Holman Hunt evidenzia la degradante dipendenza economica della maggior parte delle donne inglesi in quella cultura ed economia che caratterizzarono la metà del diciannovesimo secolo.

Ma anche in Inghilterra, poco più di un secolo prima, le cose andavano diversamente. La cultura, accentrata nella chiassosa corte della Londra del tardo Seicento, metteva in luce, nella relazione tra uomo e donna, sfumature più profonde e complesse di quelle ritenute accettabili dalle classi borghesi della seconda metà dell'Ottocento. È quasi possibile determinare con esattezza il decennio in cui in Inghilterra i costumi cominciarono a mutare e il modello culturale della donna, vista in posizione egualitaria — e, in alcuni casi, in economica competitività con l'uomo — scomparve. All'inizio del diciottesimo secolo uno scrittore come Daniel Defoe, per esempio, non dimostrò in alcun modo di aver sottovalutato l'intelligenza e il talento commerciale delle donne, né di averle mai ritenute straordinari esempi di virtù. Le

I, 2. Frans Hals (1580/6-1666), «Il pittore e sua moglie» (o «Coppia olandese») (1622 ca).

I, 3. William Hogarth (1697-1764), «Garrick e sua moglie» (1757).

protagoniste dei suoi romanzi, come Moll Flanders, e specialmente l'eroina di *Lady Roxana* (1724), sono donne d'affari straordinariamente tenaci, intelligenti, ricche di buon senso, perfettamente in grado di sopravvivere — e d'aver fortuna — in un mondo di rapina. I critici del nostro secolo hanno tentato di mutare le protagoniste di Defoe in criminali nevropatiche, ma, secondo Defoe, erano donne degne di ammirazione che sapevano partecipare alla grande gara del mondo per raggiungere una fortuna economica. Infatti, le attività economiche di eroine come Roxana dimostrano che Defoe accettava pienamente quel concetto che, ripetuto da Tennie C. (Tennessee) Claflin nel 1871 nel suo libro *Constitutional Equality*, doveva sembrare l'assurdo vaneggiamento di una estremista, cioè che «c'erano donne che, fin dall'infanzia, avevano dimostrato di possedere lo stesso talento degli uomini nel perseguire gli affari e d'essere capaci d'ottenere, in quel campo, il più grande successo».

È anche evidente che nell'ambito di quella società mercantile che si andava sviluppando e il cui scopo era necessariamente quello d'ammassare ricchezze, si sarebbe effettuato il cambiamento che avrebbe trasformato la donna borghese da attiva

compagna nella lotta per la vita in modello culturale di languida e inerme invalidità. Quanto più, infatti, con il rapido progresso dello sviluppo economico l'uomo d'affari diventava parte integrante delle strutture industriali che il meccanismo di mercato andava offrendo, tanto più egli necessitava credito e quindi la sua solvibilità doveva chiaramente apparire agli occhi di probabili creditori. Non esistevano carte di credito automatizzate, la Banca d'Inghilterra era appena stata fondata. Per ciascun uomo d'affari il credito era stabilito sulla parola e la sua credibilità era provata da ciò che gli si poteva vedere intorno. La moglie, che in passato, sobriamente vestita, avrebbe preso parte alla conduzione familiare, era diventata un figurino alla moda: più seta, pizzi e broccati poteva esibire, più lussuosa poteva sembrare la carrozza da poco conquistata, più certa la sua possibilità di vivere in quello che Veblen avrebbe più tardi definito «ozio dorato», più sicuro il fatto che il marito avrebbe coperto il credito necessario per le sue future speculazioni d'affari. Ogni studio del costume della donna in Inghilterra, dal tardo diciassettesimo fino al tardo diciottesimo secolo, avrebbe infatti ampiamente confermato la rapida proliferazione, tra le esponenti femminili delle classi borghesi, di quegli «espedienti diversivi», per citare ancora le parole di Veblen, «il cui fine era di provare, per quanto convenientemente lo si potesse mostrare, che chi se ne avvaleva non era, né poteva esserlo, implicato in lavori produttivi» (*The Theory of the Leisure Class*).

Proprio in questo modo, a spese della donna, l'uomo d'affari si costruì la sua stima di credito e, intrappolandola in ingombranti vestiti, la imprigionò senza vie d'uscita nella sua virtù. Per molti di questi uomini d'affari la virtù divenne uno dei beni più appetibili delle loro donne. Molti rappresentanti maschili della borghesia inglese del primo Settecento affondavano le radici dei loro codici morali nella teologia puritana e, come John Wesley, erano fermamente convinti che fosse un necessario tributo a Dio da parte di «ogni cristiano, guadagnare e mantenere tutto il possibile; cioè, in poche parole, arricchirsi» (Southey, *The Life of Wesley*, vol. II). Questi uomini, tuttavia, erano ben consci del fatto che il sentirsi spiritualmente responsabili del loro arricchimento comportava considerevoli pericoli per la loro anima immortale. Infatti, come Defoe aveva sottolineato nel 1710, il mondo nel quale ci si poteva arricchire era un luogo di cruda necessità dove una mente moralmente illuminata non avrebbe certo aiutato a

progredire: «In affari non si hanno amici, esiste una corrispondenza commerciale tra nazioni, ma non un'unione di stati; è mio amico in affari colui con cui possa commerciare, cioè possa guadagnare; ma è mio nemico mortale colui che possa trarre guadagno *da me*, anche se fosse mio padre, mio fratello, amico o alleato» («Review», 7, n. 54 [1710]).[1]

In un mondo così strutturato, in cui l'ambizioso maschio borghese poteva rischiare la salvezza della sua anima ogni giorno, l'idea che la famiglia costituisse, come infatti costituì, un'unità spirituale dove moglie e marito formassero «un'anima sola», cominciò rapidamente a guadagnare prestigio. Una moglie, si pensava, rimanendo a casa — luogo non contaminato dal peccato e dalla fatica del lavoro — poteva proteggere l'anima del marito da ogni danno irreparabile; e proprio la forza della sua purezza e devozione avrebbe rigenerato ogni ferita e offerto una barriera protettiva contro quei compromessi morali necessari nel mondo degli affari.

In *Pamela*, romanzo simbolico di Samuel Richardson pubblicato nel 1740, si trova la visione della donna come angelo tutelare dell'anima del maschio secondo la nuova concezione delle recenti classi borghesi. Dato che nella maggior parte degli uomini l'essenza spirituale si mostrava molto fragile e quasi del tutto trascurata, era naturalmente della massima importanza per ogni gentiluomo mettere alla prova, nella donna che sarebbe divenuta sua moglie, la capacità di resistere ai violenti attacchi delle tentazioni — sia di natura fisica che pecuniaria — provenienti da quell'avido mondo che la circondava. Lo Squire B., il padrone di Pamela, si comporta proprio a quel modo. Escogita ogni espediente per ottenere da lei ciò che i genitori della fanciulla definiscono in modo delicatamente allusivo «quel gioiello, la tua virtù», mentre Pamela, che per una camerierina di quindici anni è straordinariamente pratica di faccende economiche, continua a fraintendere le sue intenzioni: «Sono sicura che il mio padrone non vorrà degradarsi tanto da far del male a una povera fanciulla come me. Poiché questo, sapete, lo screditerebbe tanto quanto me».

1 Per ulteriori dettagli circa il contesto psicologico dell'ambiente degli affari nel primo Ottocento in Inghilterra, si consulti il mio testo *Defoe and Economics* (London, Macmillan, in corso di stampa).

Conoscendo bene la realtà del mondo degli affari Pamela riesce, sebbene con molta difficoltà, a trattenere lo Squire B. dai suoi ignobili tentativi di rubarle il «gioiello» senza il crisma del matrimonio. E il nostro protagonista, certo ormai che rubare il gioiello di Pamela rappresenti per lui la prova più ardua che mai abbia la possibilità di sostenere, la sposa. Non appena questo vile esemplare di avido maschio si unisce in santo matrimonio con la nostra giovane e virtuosa eroina, diventa egli stesso esempio di virtù. «E comprensivo verso la povertà della mia mente, indulgente verso tutte le mie piccole debolezze, si sforza di dissipare ogni mia paura; le sue parole sono così oneste, la sua mente così casta, il suo modo di comportarsi così retto e rispettabile che, certamente, nessuna creatura è mai stata più fortunata della vostra Pamela!», esclama lei con soddisfazione, appagata dall'idea che la sua passiva virtù e l'attività del marito volta all'avido guadagno formeranno un perfetto binomio e così la coppia potrà sopravvivere nell'arena del mondo degli affari. Questo è ciò che Richardson viene ripetutamente a dimostrare nella seconda metà della storia di Pamela dove, in modo pratico e dettagliato, mette in risalto i doveri che la nostra eroina sente nei confronti del marito nella sua qualità di custode della sua anima. Infatti, fraintendendo il significato simbolico della prima metà del romanzo, la seconda metà risulterà soltanto l'insipido seguito della storia di una piccante schermaglia.

I contemporanei di Richardson ne assorbirono avidamente la lezione che rifletteva chiaramente quei dilemmi che la borghesia del diciottesimo secolo si poneva. L'integrità fisica della donna diventò a poco a poco sinonimo della sua purezza morale. Ogni pubblica — e perfino privata — ostentazione di leggerezza o intraprendenza da parte della donna fu considerata come indice di frivolezza che la rendeva incapace di sostenere il ruolo di sollecita compagna, protettrice dell'anima del marito.

Per quasi tutta la seconda metà del Settecento i più antichi e liberi codici di comportamento tra uomo e donna ancora coesistevano, in difficoltà e confusione, con i nuovi, ma erano inevitabilmente destinati ad essere sostituiti dal recente, commovente culto della donna vista come angelo della famiglia. A questo proposito il vivace ritratto di David Garrick e sua moglie (I, 3) dipinto da Hogarth nel 1757 che, per molti aspetti, è il duplicato settecentesco di quello di Frans Hals (del 1622), si può considerare come l'ultima raffigurazione di quel concetto, ormai privo di valore, che un sentimento d'amicizia possa esistere tra uomo e donna e che essi non debbano costituire poli opposti in un mondo di spietata rapina. Il quadro, che appartiene al periodo tardo della vita di Hogarth, mostra chiaramente l'influenza della «frivolezza» francese e del «brio» italiano — termini ormai messi vergognosamente al bando nell'Inghilterra di questo periodo — e rivela che Hogarth conosceva troppo bene la quotidiana realtà della gente comune per prendersi la pena di rappresentare allegoricamente virginali virtù che già da pittori contemporanei quali Reynolds venivano ritenute elementi essenziali del ritratto femminile.

Nel quadro di Hogarth si nota interazione tra Garrick e sua moglie e gioia reciproca di stare vicini, aspetti manifesti anche nella coppia dipinta da Hals. Il significato di quell'intimo piacere di cui reciprocamente hanno fatto esperienza e che conferma la loro unione su basi di uguaglianza, è suggerito dal gesto della donna che tende furtivamente la mano verso la penna che il marito tiene, appoggiandogli leggermente e con irriverenza il polso sul capo. Hogarth tratta il suo tema con divertita malizia e il gioco di luci, che volutamente illumina i volti della coppia, suggerisce che i due poco si aspettano l'uno dall'altro. Né la coppia sta solo recitando: la funzione del dipinto non è proprio di artificiosità teatrale; la posa della coppia può apparire deliberatamente teatrale ma l'immagine è vivamente significativa dell'unione — posta su basi praticamente egualitarie — che lega marito e moglie. Anche se analizzassimo tutti i dipinti dei pittori posteriori a Hogarth, non troveremmo l'immagine di una coppia altrettanto felicemente legata da vincoli d'amicizia come questa, né un altro dipinto che rappresenti, secondo una pratica visione della realtà, l'unione non mitizzata ma posta su basi egualitarie. Né tantomeno si potrebbe trovare l'immagine di una donna che formi, come nella composizione di Hogarth, il vertice di un triangolo visivo.

Si trovano invece, nei dipinti di questo periodo, idealizzate creature come quelle dipinte da Reynolds, mogli circondate dai loro bambini che guardano ammirate in volto il proprio marito, pallide donne dalle deboli ginocchia e dai colli ricurvi. Soltanto Mary Wollstonecraft si oppone, inutilmente e aggressivamente, al concetto distruttivo e troppo attraente, abilmente imposto, che la

donna sia l'impareggiabile custode della virtù dell'uomo. La donna è ora prigioniera del simbolismo del maschio, costretta a guadagnarsi la propria prigione scambiando l'unico valore che si pensava le appartenesse, quel gioiello più che vagheggiato della sua virtù. Come ha sottolineato Mary Wollstonecraft, non c'era male più grande che imporre alla donna «un'impossibile rispettabilità ottenuta per mezzo di un ritorno alla virtù, quando l'uomo preservava la sua indulgendo nel vizio. Era ovvio, quindi, per la donna, sforzarsi di mantenere ciò che, una volta perso, era perso per sempre, finché quest'impegno di mantenersi la reputazione di donna casta divenne per lei l'obbligo più importante e l'unica necessità ai fini del sesso» (*A Vindication of the Rights of Woman*).

Questo concetto circa il potere della virtù femminile di alleviare l'animo, proposto dal maschio in modo opprimente e sdolcinato, si era, a questo punto, troppo stabilmente radicato — effettivamente, si era dimostrato un mezzo troppo utile per scaricarsi la coscienza della responsabilità d'ogni ruberia nel mondo degli affari — perché la maggior parte dei maschi desiderasse cambiarlo in favore della nuove proposte avanzate nel diciannovesimo secolo. Né le cose andavano diversamente nel resto dell'Europa. Jules Michelet, negli anni cinquanta, scriveva incitando i francesi ad imitare più diligentemente le convenzioni inglesi circa il matrimonio. Per dimostrare che anche gli altri paesi avevano imparato la lezione, sottolineava che fin dal 1830, quando per la prima volta aveva visitato la Germania, aveva notato che le cose stavano cambiando «in quelle famiglie altolocate». Ora, esclamava esultante, «in ogni dove si può trovare un'umile moglie ubbidiente, ansiosa d'ubbidire, insomma, una donna affettuosa». Già nel 1851, nel libro *Système de politique positive*, Comte aveva dichiarato che «la vita di una donna, invece di rendersi indipendente dalla famiglia, si concentrava sempre più in essa».

Cominciarono ad apparire manuali che educavano le giovani a diventare adeguatamente sottomesse e capaci di rendere la loro unione, con futuri o attuali mariti, più valida, in cambio di quel patrimonio spirituale che vi avevano investito. Il libro di Sarah Stickney Ellis, *The Women of England, Their Social Duties and Domestic Habits* (1839), che ottenne immediato successo sia in Inghilterra che negli Stati Uniti, costituiva un caratteristico esempio di quelle guide alla nuova rispettabilità. La scrittrice

trattava i suoi argomenti molto chiaramente. Si indirizzava soprattutto alla classe borghese, come ella stessa sottolineava, «a coloro che appartengono a quella grande massa della popolazione inglese interessata al commercio e all'industria». Orgogliosamente dichiarava che, in Inghilterra almeno, «acquisire ricchezze, con tutti i vantaggi ch'esse procurano, significa soltanto accedere a un aristocratico livello di dignità morale». Così, molto prima di Veblen, ma senza la sua obiettività critica, ella riconosceva la straordinaria importanza di stabilire la reputazione di una famiglia su quella rispettabilità ottenuta mediante il denaro. La scrittrice sottolineò il fatto che, in Inghilterra, la potenza finanziaria permetteva l'accesso a quella rispettabile società. Tuttavia, questa direttissima via al successo presentava anche terribili afflizioni e inganni: «Non è raro vedere individui, che poco prima vivevano da aristocratici nel benessere, trascinati improvvisamente nello stato più miserevole a causa del fallimento di qualche banca o di qualche errata speculazione, e ridotti al livello dei lavoratori meno abbienti». D'altra parte, ammetteva la scrittrice, era un fatto ben noto che «i signori possono impiegare il tempo destinato agli affari in qualsiasi genere di occupazione degradante e, se solo posseggono i mezzi per mantenere alla loro famiglia un tenore di vita rispettabile, continuare ad essere signori rispettabili». Pertanto, in Inghilterra, «prima ancora che un ragazzo avesse imparato ad elevarsi alla dignità di uomo, gli erano già familiari i vari criteri di guadagno e la suprema importanza di saper investire».

Il rappresentante maschile delle classi borghesi imparò in fretta che il mondo degli affari, secondo il concetto di Hobbes, era una giungla in cui ogni relazione aveva il carattere di una rapina, in cui l'unica strategia efficace per sopravvivere consisteva nell'operare «ciascuno per sé», e con qualsiasi mezzo. Nel seguente passo, degno di Daniel Defoe, la scrittrice così descriveva la zona di guerra:

> Nella grande arena in cui s'impegna non esiste comunanza, ma solo invidia, odio e antagonismo fino alla fine; ciascuno è pronto ad alzare la mano contro il proprio fratello, ciascuno lotta per arricchirsi senza esitare a calpestare il nemico vinto e perfino a usurpare il posto del fratello più debole che, scoraggiato, crolla al suo fianco per non aver saputo lottare con eguale forza e che, di conseguenza, viene schiacciato dalle cifre, superato e dimenticato.

La donna, come la Ellis sottolineava, avrebbe dovuto rendersi conto di tutto quello che succedeva nel mondo degli affari e accettarlo come inevitabile rischio nell'esistenza dell'uomo, perché «all'uomo appartiene il potere — (avrei preferito il termine *onnipotenza*) — di crescere in ricchezza; potere che lo porta costantemente fuori strada, lo rende sordo alla voce della coscienza, lo illude con una promessa di pace, là dove la pace non s'è mai trovata». Proprio questa necessità nell'esistenza dell'uomo fece sì che il dovere di una moglie fosse quello di rendere più apprezzabile la vita del compagno. Avrebbe usato la propria «forza morale» per neutralizzare l'influenza distruttiva del mondo degli affari, quell'arena in cui «ogni giorno, ogni ora, l'uomo è spettatore di una lotta che è soltanto veleno mortale per le più alte aspirazioni dell'animo». Così la donna, divenuta custode della coscienza dell'uomo d'affari, addirittura angelo tutelare della sua anima, «proteggendo e curando con sollecitudine i più semplici valori morali», rappresentava per lui «una seconda coscienza a cui rivolgere lo spirito nei momenti di bisogno».

La donna inglese doveva anche rendersi conto che «la realtà del mondo degli affari, così come si trattavano nel suo paese, era tale che ogni ritardo, in commercio, significava sicura perdita». Era ugualmente importante, per una moglie, rimanere quieta e serena nel tepore domestico conservando al proprio marito un rifugio al quale potesse ritornare dopo il lavoro quotidiano, «mantenendo per così dire un'anima distinta per la sua famiglia, le convenienze sociali, il suo Dio». La donna, ribatteva la Ellis, dovrebbe essere soddisfatta di essere considerata la custode dell'anima dell'«onnipotente» maschio perché, senza quel compito, sarebbe rimasta un insignificante granello di polvere in quella grande arena del mondo degli affari:

> La donna, con tutte le sue inquietudini, la sua debolezza, la sua sensibilità, non rappresenta che un misero esemplare dell'umanità; ma se sufficientemente motivata, tanto da dimenticare tutti i suoi guai o piuttosto da ignorarli per sempre, avendo ora scopi diversi e più nobili con cui occupare la mente, allora può diventare veramente grande.
>
> Tuttavia, la donna non diventò mai grande per obblighi elevati né potrà mai esserlo di per sé sola, senza essere strumento di alcuno – essendo ella stessa, non attiva, ma passiva.

Una volta data facoltà a donne come Sarah Ellis e le sue colleghe di discutere con le loro sorelle spirituali dei fatti degli uomini, non fa meraviglia che il periodo immediatamente seguente a quello in cui la Ellis si appellò con passione alle donne inglesi perché diventassero le zelanti custodi dell'anima dei mariti diventasse il più rappresentativo del culto della donna come angelo del focolare domestico. Le parole della Ellis ottennero successo in tutto il mondo, ripetute da coloro che desideravano offrire rapide e pronte soluzioni a quei maschi predatori che troppo si abbandonavano al piacere di accumulare ricchezze. Per tutto il secolo diciannovesimo, allo scopo di educare le giovani, questi moralisti continuarono a dipingere a foschi tratti il destino dell'uomo nell'arena del mondo degli affari. Eppure, già nel 1869, quando Horace Bushnell aveva pubblicato il suo libro *Women's Suffrage: The Reform Against Nature* indirizzandosi al pubblico americano, c'erano chiare allusioni al fatto che, all'interno delle consacrate dimore dell'uomo, lungo i loro silenziosi meandri, non proprio tutto era modello di perfezione. Si lamentava Bushnell:

> Se le nostre donne potessero soltanto rendersi conto di quello che stanno facendo, di quali superiori livelli di potere e bellezza abbiano raggiunto, di quanto si siano innalzate al di sopra di una semplice condizione di uguaglianza con gli uomini, preservando in una pura atmosfera di silenzio le loro tranquille dimore, come abbiano mutato in un regno quel luogo dove poveri combattenti contusi, tormentati dalle passioni, la mente turbata dall'errore — odio, delusione, rancore, consumata ambizione — possono accedere ed essere consolati, restituiti alla loro umanità, godendo di quell'aere angelicato, penso che sarebbero poco propense a disprezzare la loro condizione di dipendenza.

Intellettuali francesi come Jules Michelet e Auguste Comte, alla metà del secolo, avevano soprattutto inneggiato alla donna come angelo tutelare della famiglia borghese. «L'uomo», pronunciava solennemente Michelet nel 1859, «passa da una vicenda all'altra, sempre diversa, da un'esperienza all'altra, da una battaglia all'altra. La storia prosegue nel suo cammino, perseguendo sempre nuovi scopi e incitandolo ad andare avanti. La donna invece segue il suo ciclo secondo la sua natura nobile e quieta, armonicamente ricorrente in gentile fermezza e fedeltà».

Così, segregata nella sua dimora, esclusa dalla storia, sostenuta dalla sua «relativa immutabilità», il ruolo della donna, insisteva

Michelet, era d'infondere vigore al maschio che foggiava il suo destino nel progresso della storia:

> Ella è colei che, a sedici anni, con espressioni di orgoglioso entusiasmo, esalta l'uomo oltre la sua natura e lo fa esclamare: «Voglio diventare grande!». Ella è colei che a venti, a trent'anni, e per tutta la sua vita, infonderà ogni sera nuovo vigore al marito quando tornerà stanco dal lavoro, e farà rifiorire i suoi interessi, le sue attenzioni inariditi. È ancora colei che, nei giorni tristi, quando il cielo è oscuro e tutto pare abbia perso ogni incanto, lo riporterà a Dio, al senso di Dio, tenendolo abbracciato sul suo seno.

La descrizione di Michelet del ruolo della donna corrisponde, nelle sue implicazioni, all'immagine della suora rappresentata nel dipinto di Charles Alston Collins, del 1851, dal titolo «Pensieri claustrali» (I, 4), china sui gigli che la circondano, in un giardino senza tempo. Il quadro raffigura perfettamente l'ideale di donna concepita come pura e impalpabile essenza di abnegazione a cui Michelet si riferiva quando scriveva: «Ella è come un altare». Lo storico francese insisteva sul fatto che proprio la sua capacità di abnegazione «la collocava a un livello superiore rispetto all'uomo e la rendeva un culto».

I critici generalmente giudicano il dipinto di Collins un'espressione religiosa un poco esoterica, ma l'opera riflette piuttosto l'ideale di ciò che, a quel tempo, la donna avrebbe dovuto raffigurare e non è veramente significativo di una sentita religiosità. Collins ha rappresentato quell'ideale di donna, concepita come simbolo di purezza, per cui un giardino fiorito, adatto alla sua fragile costituzione e alla sua sensibilità delicata come un fiore, costituiva la naturale dimora. Perfino la cornice del quadro si presenta con una struttura elaboratamente lavorata a gigli dal lungo stelo. Sebbene il dipinto trovi la sua ispirazione nel concetto medievale della suora in veste di sposa di Dio, la figura monacale simboleggia l'aspirazione del maschio nella metà del diciannovesimo secolo di trovare nella moglie quell'esempio di abnegazione tanto lodato da scrittori come Sarah Ellis e Michelet, quel perfetto scrigno di virtù, salvaguardia della sua anima, ben protetto nel cintato giardino della sua casa.

Anche Ruskin, in *Sesame and Lilies*, del 1865, esortava la donna (naturalmente uno dei gigli del titolo) ad essere un angelo del focolare: «Il potere dell'uomo», diceva, riprendendo tematiche in

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

I, 4. Charles Alston Collins (1828-1873), «Pensieri claustrali» (1851).

vigore alla metà del secolo, «consiste nell'attività, nel progresso, nel saper proteggere. È l'uomo l'artefice, il creatore, lo scopritore, il difensore. Possiede una mente atta alla speculazione e all'invenzione». Invece la mente della donna era volta ad «opere modeste». Le sue facoltà non la rendevano adatta a scoprire o a creare, ma a mantenersi «incorruttibilmente onesta, fornita d'una infallibile e istintiva saggezza, volta non all'evoluzione delle pro-

prie capacità ma al sacrificio della propria volontà». Suo era il compito di mutare la propria dimora in un «luogo consacrato, un tempio di Vesta, protetto dai domestici Lari». Ruskin pensava che compito della donna fosse quello di sanare le ferite dell'anima dell'uomo ricevute nel corso delle sue azioni predatorie: «L'uomo, nel suo crudo lavoro a contatto con la realtà, deve far fronte a tutti i rischi e pericoli: gliene derivano fallimenti, offese e inevitabili errori; spesso ne rimane necessariamente ferito o vinto, ingannato, ma *sempre* temprato».

Nella letteratura inglese, Dickens esibisce efficacemente il personaggio femminile in veste di angelo del focolare. In *Hard Times*, del 1854, per esempio, le figure femminili, così infinitamente pazienti, inesauribilmente pronte a offrire il loro aiuto, capaci di sopportare ogni peso, possiedono tutte e tre le grandi virtù necessarie per la vita. Se la donna apparteneva alla classe operaia, come Rachael, doveva provare il suo reale valore nel corso degli eventi «continuando a lavorare e sempre contenta di lavorare, perché questo era il suo destino, fino a che fosse diventata troppo vecchia per farlo». Una donna borghese della classe media o medio-alta poteva condurre quel genere di vita, conforme alla condizione sociale di Sissy Jupe, cioè «trascorrere i suoi giorni coltivando i fiori dell'esistenza [ed essere] una moglie e una madre, prendendosi amorevole cura dei propri figli». Quindi se, come nel caso di Louise, quel gioiello di virtù redentrice è stato male speso in seguito a tragici disastri familiari, la donna avrebbe la possibilità di redimersi, solo parzialmente purtroppo, compiendo atti di carità, «cercando costantemente di venire incontro alle altre creature più deboli e rendendo la loro vita — spesa a contatto con la cruda realtà e lavorando come automi — più ricca, donando loro quelle gioie e svaghi creativi senza i quali il cuore dei bambini inaridisce sì da farli crescere, anche se fisicamente vigorosi, amorfi e del tutto privi di vitalità».

La donna votata al sacrificio era, naturalmente, più deliziosamente appetibile se, come è suggerito dalla rappresentazione di Collins, ella era capace di rendere la sua abnegazione e quieta sofferenza con arte consumata. Il concetto della donna-vestale fu esaltato in *Lucile* (1860), un romanzo in versi di Owen Meredith (pseudonimo di Robert, primo conte di Lytton, figlio del romanziere Edward Bulwer), ora giustamente dimenticato, che ottenne però, al tempo in cui venne pubblicato, un grande successo sia in

Inghilterra che in America e mantenne la sua popolarità per tutta la seconda metà dell'Ottocento. Lucile, l'eroina del romanzo, è vittima di una miriade di incalzanti equivoci in seguito ai quali l'amato Alfred Vargrave sposa un'altra donna, «una fanciulla innocente». Lucile non perde inutilmente il tempo a meditare sul suo amore perduto ma s'impegna a trasformare la vita coniugale non del tutto perfetta del suo perduto amore in un vero nido di vittoriane felicità. Ci si rende subito conto, infatti, che Mathilda, la moglie di Alfred, è trascurata dal marito poiché egli continua ad essere interessato a Lucile, e quindi, non potendo ancora rappresentare il genere di donna completamente sottomessa, essa comincia — novella Eva — a sentire il gusto del peccato: «A Mathilda sembrava che gli alberi stormissero / Selvaggi consigli». Già il demonio, sotto forma di un duca-serpente, si trova lì pronto a tentare vilmente il suo ego assopito, destando il suo rossore, e a guidarla fuori dal suo domestico paradiso (la sua «follia che velocemente la sta portando al peccato»), quando Lucile balza letteralmente fuori dai cespugli e caccia lontano il tentatore preservando così «l'amore di una moglie innocente» per un marito tuttora disorientato. Lucile si trasforma con assoluta dedizione in quell'ideale di virtù e di abnegazione in cui ogni donna vorrebbe mutarsi. Quindi, perché Alfred, il suo perduto e mancato amore, possa essere certo ch'ella gli rimarrà incondizionatamente fedele, essa diventa il suo angelo tutelare. Questa condizione le permette, verso la fine di un così magniloquente encomio di Meredith all'olocausto per amore, di salvare dalla morte sul campo di battaglia il figlio di Alfred e Mathilda prestandogli ogni cura, da abile infermiera, secondo il metodo Florence Nightingale, e portandolo a guarigione. Dopo aver compiuto svariati atti di angelica devozione Lucile scompare umilmente nel nulla, offrendo così a Meredith l'opportunità di comunicarci il suo aforistico finale circa la «missione della donna»:

> ... to watch, and to wait,
> To renew, to redeem, and to regenerate.
> The mission of woman on Earth! to give birth
> To the mercy of Heaven descending on earth.
> The mission of woman: permitted to bruise
> The head of the serpent, and sweetly infuse,
> Through the sorrow and sin of earth's register'd curse,

> The blessing which mitigates all: born to nurse,
> And to soothe, and to solace, to help and to heal
> The sick world that leans on her. This was Lucile.[1]

La donna, quindi, maritata o no, doveva aspirare alla vestale purezza di una suora. Il riconosciuto maestro del pensiero dualistico della metà del secolo, Auguste Comte, padrino della «scienza» della sociologia e ricercatore della purezza femminile, ne delineò la polarità. Nel secondo volume del suo *Système de politique positive* (1852), enunciò le funzioni «complementari» del «sesso attivo e affettivo»: dovere essenziale della donna e «sua missione è di salvare l'uomo dalla corruzione a cui egli si espone a causa della sua vita d'azione e speculazione». A sua volta, l'uomo aveva il dovere di liberare «il sesso amante da ogni ansietà che potesse troncare l'influsso di quegli affetti».

Quale posto migliore, ove essere sicuri che nessuna «ansietà» mondana potesse violare il «sesso amante», del chiuso giardino della propria dimora? Dopotutto, non era forse la donna una creatura fragile, bisognosa — come i fiori coltivati nel proprio giardino — di sollecite cure? Un marito dovrebbe considerarsi colui che coltiva la propria moglie come un giardiniere coltiva un fiore. Veramente, nella sua essenziale fragilità, nella sua bellezza esteriore e passività, nel suo non essere adatta alle faccende pratiche, la donna era proprio simile a un fiore. «Il sentiero di una donna onesta è cosparso di fiori che nascono non davanti ai suoi passi ma dietro al suo cammino», affermava Ruskin.

Nei dipinti della seconda metà del diciannovesimo secolo era del tutto impossibile trovare la raffigurazione della donna «pura» non immersa nei fiori. In molti quadri ella personificava Flora e, come gli artisti non si stancarono mai di connotare, ella visse e morì come i petali di quei fiori tra cui era costantemente rappresentata. Secondo i pittori doveva apparire come l'incarnazione di una rosa, di un giacinto, di un giglio. Così Robert Reid, nel suo «Fleur de Lys» (I, 5), suggerisce la simbolica unione tra la donna e il fiore facendola spuntare tra i fiori ch'ella contempla; e

1 «... Vegliare, aspettare, / Infondere nuovo vigore, redimere, rigenerare. / La missione della donna sulla terra! Fonte / Della misericordia divina in terra. / La missione della donna: può schiacciare / La testa al serpente, e dolcemente infondere, / Nei cuori oppressi dal dolore e dal peccato per il male commesso, / Le benedizioni che tutto mitigano: nata per curare, / Ammansire, confortare, aiutare e lenire / Il mondo malato che a lei si volge. Tale era Lucile».

I, 5. Robert Reid (1862-1929), «Fleur de Lys» (1897 ca).

I, 6. Edgard Maxence (1871-1954), «Rosa Mistica», acquerello (1903).

le eleganti curve del corpo e del suo abito stanno delicatamente a rappresentare lo stelo e il fogliame di questa donna che vive la sua esistenza staticamente come un fiore. Numerosi altri pittori mostrarono minor creatività nel presentare lo stesso soggetto. Quadri dai titoli significativi come «Fiori di primavera», «Fiori» e così via, mostravano immagini di giovani donne, eleganti, scherzose, fiori elle stesse in una natura cosparsa di fiori.

Michelet pensava che tutto quello che una bambina doveva conoscere si poteva riassumere nello studio dei fiori: «La cura e la continua contemplazione di questo fiore, i paralleli che le si evidenzieranno tra la sua natura, simile alla sua pianta, e l'influenza particolare dell'atmosfera o della stagione: su questi temi soltanto si può basare tutta la sua educazione». Secondo Michelet, per una donna «un fiore rappresenta tutto il mondo, un mondo puro, innocente, pacificante; il piccolo fiore di donna, tanto più e meglio si trova in armonia con esso, quanto più è differente da esso nella sua essenziale natura. La donna, specialmente la bambina, possiede una natura inquieta; così la pianta, che non possiede quella natura, costituisce la dolce compagna che la può calmare e confortare, in uno stato di relativa innocenza».

La donna, dunque, a contatto con i fiori, può imparare come ci si deve comportare nella società. «La sua mente», spiegava Michelet, «si acquieta in così discreta compagnia, perché la donna non è inquisitiva, sorride, ma rimane silenziosa. Parlano tanto sommessamente, questi fiori, che appena li possiamo udire. Sono i bimbi silenziosi della terra».

La maggior parte degli uomini del diciannovesimo secolo, naturalmente, desiderava che le proprie donne seguissero l'esempio offerto dai fiori e, simili a loro, imparassero a tacere. Certo, per questi uomini, Lucile rappresentava la vera donna, la stessa rappresentata da Collins, simile a un fiore coltivato nel giardino di un convento. Anche Ruskin, descrivendo il contrasto tra il mondo della donna-fiore e quella valle di lacrime dove viveva l'uomo oltre la cerchia del suo giardino domestico, sembrava decisamente animato da un caldo fervore:

È meraviglioso — veramente meraviglioso! — vederla, con tutti i suoi innocenti pensieri, entrare al mattino nel suo giardino e dilettarsi con i petali dei suoi fiori ben custoditi, rialzarne il capino ripiegato con un

sorriso felice, la fronte senz'ombra, perché il suo luogo di pace è circondato da un piccolo recinto: eppure ella sa, nel suo cuore, se volesse cercare la verità, che, oltre quel piccolo recinto coperto di rose, tra le erbe incolte, fino all'orizzonte, dove l'impulso della vita lo spinge sempre più avanti, regna la straziante agonia dell'uomo.

È vero che Ruskin, indirizzandosi al suo pubblico femminile con espressioni del genere, tentava di risvegliarne la simpatia nei confronti delle donne meno fortunate, «fiori che potrebbero rappresentare una benedizione per voi che li avete benedetti, amore per voi che li avete amati; fiori che hanno occhi come i vostri, pensieri come i vostri, e una vita come la vostra»; ma, alla fine, l'opprimente profumo dei fiori narcotizzò la sua mente e modificò il suo messaggio, appello ad una sentita responsabilità sociale, in un concetto regressivo della donna — vista come parte integrante della flora domestica — concetto dominante in quel periodo di manipolazione sociale. L'immagine della donna-fiore, che tanto turbò la mente di Ruskin, ispirò anche a quella di Edgard Maxence il concetto di «rosa mistica», dal sentore finemente commerciale, per cui il suo pubblico si struggeva (I, 6). La sua rappresentazione della donna come bianca rosa in un mare di bianche rose, quadro del 1903 che divenne popolarissimo, riassumeva perfettamente i luoghi comuni del tempo circa la visione dell'Eterno Femminino, che ne coglieva soprattutto gli aspetti di ideale purezza, virtù, e passiva riservatezza.

La donna pura, la donna che, con la sua natura passiva, sottomessa, imitativa, arrendevole, sembrava dividere con i fiori le caratteristiche della vita vegetale del suo giardino, venne così ad essere considerata un fiore ella stessa, da coltivare proprio come si coltiva un fiore affinché diventi rigoglioso.

Questo è il concetto centrale del simbolismo di Verena Tarrant, la vera protagonista di *The Bostonians* (1886) di Henry James. I lettori di oggi non riescono a considerarla l'eroina del romanzo perché, essendo la storia tanto ricca di personaggi significativi, Verena appare debole, anonima e scialba. Per James queste non erano tuttavia qualità negative, essendo la donna, per sua natura, destinata a raffigurare per antonomasia «l'angelo del focolare». James, attraverso il personaggio di Verena Tarrant, volle rendere omaggio alla donna vista come quintessenza della sottomissione, il fiore infantile del tardo diciannovesimo secolo. Lo scrittore la presenta come simbolo di speranza per l'America

nei suoi giorni turbolenti: Verena è passiva, si piega quasi sempre alla volontà altrui, è pallida («anemica», secondo il punto di vista pratico del dottor Prance). «Era proprio della sua natura sottomettersi con facilità e desiderare d'essere dominata» ci informa James. Oliver Chancellor la considera infatti «perfettamente immacolata» ed è convinto che «mai il male l'avrebbe corrotta». Ella è di fatto «divinamente docile». James vede in lei, in potenza, l'ideale dell'angelo del focolare, la creatura che può soddisfare il sogno del maschio che vuole contemplare, nella propria moglie, la domestica vestale che, nella sua sottomessa natura, rappresenti quei valori «umani» di nobiltà, dolcezza, nonviolenza, a cui egli aspira e che sono assenti nel suo mondo fatto per gli uomini. Verena diventava così, per lui, un caratteristico surrogato dell'anima, un angelo tutelare colmo di dolcezza, una «guida spirituale» sempre «istintivamente leale» e che sa trovare le vie del cuore. Fra tutti i personaggi dei *Bostonians*, ella è la sola che voglia comportarsi come dovrebbe una donna onesta, cioè «accettare gli uomini per quel che sono, senza prendere in considerazione il loro lato negativo. Sarebbe bello non porsi tante domande, credere piuttosto che ci sia già stata un'esauriente risposta per tutte, e così, sedute su quella vecchia sedia spagnola di cuoio, accostate le tende, si potrebbe dimenticare tutto quello che c'è fuori: il freddo, il buio e tutto il vasto mondo terribile e crudele... si potrebbe rimanere là, sedute ad ascoltare Schubert e Mendelssohn».

È proprio per questi aspetti della sua personalità che James la considerava «il fiore più dolce [...] che mai sia sbocciato sulla terra». Verena era l'ideale donna-bambina che, nella sua semplicità, purezza interiore, docilità, poteva diventare il perfetto antidoto familiare di ciò che James considerava «la detestabile tendenza a cancellare dalla vita e dal pensiero ogni intimità, tendenza che tanto aggressivamente si fa sentire ai nostri giorni» («Literary Review and Essays»). Nei *Bostonians* la tragedia è determinata dall'incapacità di Verena di realizzarsi come angelo del focolare, come quel fiore della famiglia il cui ruolo vitale era di fiorire nell'intimo e tranquillo giardino dell'uomo. Secondo James la tragedia di Verena connotava quella della donna americana, quindi la tragedia stessa del suo paese, parallela alla triste rovina di questo personaggio femminile. Ella rappresentava l'innocenza americana contaminata da false dottrine, strappata dal suo

giardino di quieta, domestica contemplazione e lasciata in continuo tormento «al freddo, al buio di tutto il vasto mondo terribile e crudele» che essa, innocente come un fiore, aveva sognato di escludere.

Così, ponendo l'accento sulla necessità di preservare l'intatta purezza della donna nel matrimonio, ne conseguiva inevitabilmente che le fosse affidato il compito di incarnare uno dei simboli che più ha avuto successo nella storia, quello di rappresentare simultaneamente la figura di vergine, moglie e madre: Maria, Madre di Dio. La donna vista come sposa virginale dello spirito e madre di purezza diventa, verso la fine del diciannovesimo secolo — periodo in cui la popolare immagine della donna, come vestale, si era già molto offuscata — il soggetto preferito da molti pittori. La «Vergine in trono» di Abbott Handerson Thayer, quadro del 1891 (I, 7), rappresenta una di quelle pallide, infantili, distratte, immacolate immagini femminili che diventarono la squisita raffigurazione di ciò che Margaret Sangster definì, nel 1900, «seducente femminilità».

Ad ogni mostra annuale della Royal Academy, del Glas-Palast di Monaco, dei Salons di Parigi o della Pennsylvania Academy, i pittori esibivano ispirati lavori dai titoli significativi di «Una Madonna moderna», «Madonna casalinga», «Lo spirito del cristianesimo» e così via, facendo mostra, più che di figure dipinte con genuino sentimento religioso, d'immagini che bene illustrano l'aspirazione di Michelet di fare della donna una religione. T.C. Gotch rese questo genere di pittura un'attività specialistica. L'imponente quadro «Sacra maternità» dipinto nel 1902 all'entrata della Royal Academy (I, 8), è un tipico esempio di questo genere, come l'opera, del tutto sdolcinata, di George Frederick Watts intitolata «Lo spirito del cristianesimo» (I, 9). Quadri come questi hanno la stessa funzione ideologica di poesie o critiche sociali di quegli autori che, al pari di Horace Bushnell, tentavano di mantenere la donna in riga, in un tempo in cui gli eccessi della precedente generazione di idolatri avevano spinto molte donne a organizzare un'opposizione contro le gioie di quella gloriosa sottomissione. Per amor del cielo, esclamava Bushnell esprimendo a parole gli stessi concetti rappresentati visivamente dai pittori, «se soltanto potesse consentire ad essere fonte di sacrosanta verità e donna allo stesso tempo, gentile, paziente, giusta e coraggiosa, certo si dimostrerebbe una creatura

I, 7. Abbott Handerson Thayer (1849-1921), «Vergine in trono» (1891).

superiore e costringerebbe l'uomo ai suoi piedi. Da questo punto di vista, confesso che mi sembra ci sia, nell'animo femminile, qualcosa di sacro o angelico. La più grande visione morale che percepiamo in questo mondo è quella di una donna realmente e idealmente vera».

Questa immagine di madonna, rappresentativa della figura della donna sposata, venne considerata particolarmente felice, perché in effetti la donna e il bambino formano una logica unità: la vera moglie virtuosa era, dopo tutto, innocente come un bambino. Inoltre, come aveva sottolineato Michelet, «fin dalla culla la donna si dimostra una madre e soprattutto desidera la maternità. In ogni cosa che la circonda, animata o inanimata, vede un dolce bambino». Così, il più vivo desiderio della donna era quello di vedersi circondata da bambini, una particolare

I, 8. Thomas C. Gotch (1854-1931), «Sacra maternità» (1902 ca).

connotazione della sua purezza di madonna e della sua docilità. Infatti, se debitamente allontanata dalla lotta per la vita, la donna mostrava anche di possedere la mentalità di un bambino, e più le sue azioni erano simili a quelle di un bambino, più chiaramente appariva la sua purezza infantile, la sua celestiale trasformazione da bimba in moglie. Nel 1854 Coventry Patmore declamava in *The Angel in the House*: «Vive / Più infantile, pura, docile / E più vive e conosce/Più deliziosa si esprime come un bambino». Veramente, affermava Patmore, col fidanzamento, «riportata all'infanzia, la donna muore».

Malgrado l'enfasi posta dagli uomini del diciannovesimo secolo sulla purezza virginale delle loro donne, garanzia della continuità del loro credito spirituale davanti all'Onnipotente in un mondo di cruda, economica necessità, il fatto che, in pratica, non potessero

realmente disporre di angeli del focolare e di madonne, moderni duplicati dell'immacolata concezione della primigenia Maria, doveva creare in loro un certo disagio. Tuttavia, ancora una volta la loro capacità di trovare soluzioni ideali si mostrò sorprendente. Fu Comte a proporre la soluzione. Proclamando ciò che, nel quarto volume del *Système de politique positive* (1854), aveva ben ragione di definire «un'ipotesi azzardata», ipotesi che, a tempo opportuno, si augurava «potesse diventare una realtà, prodotto del progresso», Comte, di fatto, favoriva la ricerca nel campo della fecondazione artificiale allo scopo di proteggere con tutti i mezzi possibili l'immagine della donna come un'ideale madonna, pur permettendole di svolgere i suoi doveri di madre. Nonostante la vigente censura contro espressioni troppo crude, Comte, in un linguaggio non del tutto eufemistico sottolineava che, siccome «nella riproduzione, il contributo del maschio si limita unicamente a uno stimolo che, solo incidentalmente, si accompagna allo scopo reale del processo generativo», sarebbe perfettamente possibile «sostituire a questo stimolo uno, o più altri, secondo la libera scelta della donna». Senza dubbio un'eccitante sensazione, per Comte, «presentire in che grado la donna possa, perfino nelle sue funzioni fisiche, diventare indipendente dall'uomo». Comte era affascinato dall'ipotesi che «le specie più nobili, nelle loro funzioni riproduttive, non sarebbero più alla mercé di un istinto capriccioso e disordinato, quel limite che ha determinato fino ad oggi il principale ostacolo sulla via del sapere umano».

Anche se queste considerazioni di Comte, espresse alla metà del diciannovesimo secolo, anticipano ciò che divenne una realtà scientifica del ventesimo secolo, non si dovrebbe arguire che Comte fosse un vero precursore del femminismo radicale, né che intendesse liberare la donna da ogni prepotente dominio del maschio. Perché il lettore non fraintendesse il suo radicalismo, riportandolo a qualsiasi altro aspetto che non fosse la purezza della donna, si affrettava a mettere in evidenza il fatto che

si può pensare che l'indipendenza sessuale si basi su due condizioni strettamente dipendenti l'una dall'altra: l'esenzione della donna da ogni lavoro che non sia casalingo, e la sua volontaria e completa rinuncia alla ricchezza. Essa infatti soffre molto di più a causa di ambiziose aspirazioni che non a causa di privazioni imposte da una condizione di povertà. Sacerdotessa dei Valori Umani nell'ambito familiare, nata per mitigare con il suo amore la legge, la necessaria legge del più forte, la

donna dovrebbe astenersi dal partecipare alla lotta per il potere che rappresenta una degradazione morale.

Comte, dunque, intendeva rendere la donna «l'Angelo della Casa», l'esempio di abnegazione che costituiva il soggetto del fluente e ponderoso lavoro che Coventry Patmore stava scrivendo quando egli alacremente sviluppava i suoi concetti circa la liberazione finale della donna dal giogo del lavoro.

La donna angelicata presentata da Patmore, della cui nefasta e duratura influenza doveva parlare Virginia Woolf in termini tanto toccanti, era «Meno dell'uomo corrotta per la fatale caduta, / Di temperamento devoto, / Di angelico contegno». Secondo l'uomo, però, la sua qualità migliore era «La sua volontà pronta a sacrificarsi / Docilmente sottomessa all'uomo». Veramente «Un'estasi di sottomissione la innalza / Verso una quiete celestiale». Dopo tutto «L'uomo deve compiacersene; ma compiacerlo / È il piacere della donna. / Fino in fondo ai suoi affanni nati dalla necessità / Prodiga i suoi beni, tutta se stessa». Questi gli elementi su cui si regge quel monumentale piedistallo alla virtù femminile creato alla metà dell'Ottocento: il desiderio del maschio di conquistare il potere definitivo, il finale controllo, di trascinare il mondo ai suoi piedi. Michelet non poté avvalersi completamente di quell'immagine di donna angelicata. Poiché le donne francesi erano riluttanti a diventare, nello stesso tempo, schiave della casa e angeli del focolare, Michelet si mise allora a fantasticare sulla grande docilità della donna africana:

È essenzialmente giovane nel cuore, nel sangue, nel corpo; di una dolce, infantile umiltà, mai sicura di piacere, pronta a fare qualsiasi cosa per compiacere di più. Nessun genere di tirannia intacca la sua ubbidienza; mai soddisfatta del suo aspetto, né della sua forma perfetta, colma di toccante languore e di elastica freschezza. Ti getta ai piedi ciò che eri pronto ad adorare; trema per chiedere il tuo perdono, così grata per il piacere che dona! Quando ama, tutto il suo cuore fluisce nel suo caldo abbraccio.

Ciò che il maschio della metà del secolo voleva soprattutto, dunque, era una donna che non fosse soltanto lo spirito tutelare della sua anima, ma che sapesse dedicare tutta se stessa a quel compito, una donna che fosse parte di lui, che si lasciasse completamente assorbire da lui. Ciò che voleva era l'abnegazione

di Elsa, la docile fanciulla del *Lohengrin* di Wagner (1850) che, per essere stata difesa dal biondo cavaliere contro molte accuse ignominiose, esclama tutta rapita che il suo unico desiderio è di annullarsi nel suo prode difensore: «Voglio perdermi in te fino ad annullarmi. Solo allora, quando mi avrai assorbito completamente, potrò essere felice!». Al che Lohengrin risponde con modestia: «Ho potuto vincere solo perché tu eri così pura», alludendo ancora una volta al fatto che, nella mitologia della metà del secolo, il successo del maschio era destinato ad essere indissolubilmente legato all'abnegazione della donna. Elsa, infatti, rappresenta quell'immagine di donna borghese tedesca su cui insiste Michelet che «quando ama, ama per sempre. Umile, ubbidiente, pronta a diventarlo sempre più. Fatta per amare, ma di un amore sconfinato». Ci si può domandare quante di quelle miriadi di donne che si sono avviate all'altare al suono maestoso della marcia nuziale, composta da Wagner per trasmettere questo sentimento, si fossero mai rese conto che, come Wagner pensava, si stavano gioiosamente avviando verso l'annullamento della propria personalità! Come Bushnell spiegava, in termini wagneriani, una donna sposata diventava una effettiva nullità, «legalmente annientata, una personalità nascosta, per sempre assorbita in quella di suo marito». Bushnell sottolineava con soddisfazione che ormai la legge inglese aveva istituzionalizzato tutto ciò: «La sua personalità è così assorbita in quella del marito che non le è neppure permesso di intentar causa a proprio nome essendo ormai un nome sconosciuto alla legge».

Tutto, secondo semplici deduzioni logiche oppure appreso da ampie documentazioni offerte dalla letteratura e dai commentari del tempo, indica come, tra il 1840 e il 1860, il desiderio delle classi borghesi di esibire evidenti prove d'armonia domestica fosse diventato assurdamente esagerato. Questo desiderio, che era conseguente alla completa e troppo conveniente accettazione da parte dell'uomo borghese del concetto che le predatorie condizioni di mercato fossero una inevitabile necessità e facessero indissolubilmente parte della «lotta per la vita», aveva creato nelle donne reazioni psicologiche del tutto nuove che le costringevano a sentirsi in dovere di provare il loro merito, come mogli, per mezzo di impossibili atti di virtù e, una volta divenute «moderne madonne», di continuare a sostenere l'ambito ruolo di ossequiose creature domestiche.

Con scrittrici quali Sarah Ellis che non si stancavano di inculcare nelle donne il concetto che non c'era uomo al mondo «che non avrebbe rinunciato alla facoltà di leggere Virgilio senza l'uso del dizionario pur di sapere la moglie libera da ogni egoismo», e che le incitavano a sacrificare la loro identità al primo venuto e a cercare la loro felicità «solo nella felicità altrui», era scontato che molte avrebbero fallito nel tentativo di uniformarsi al modello proposto, fallimento il cui primo effetto sarebbe stato quello di distruggerne l'equilibrio psichico e la salute fisica.

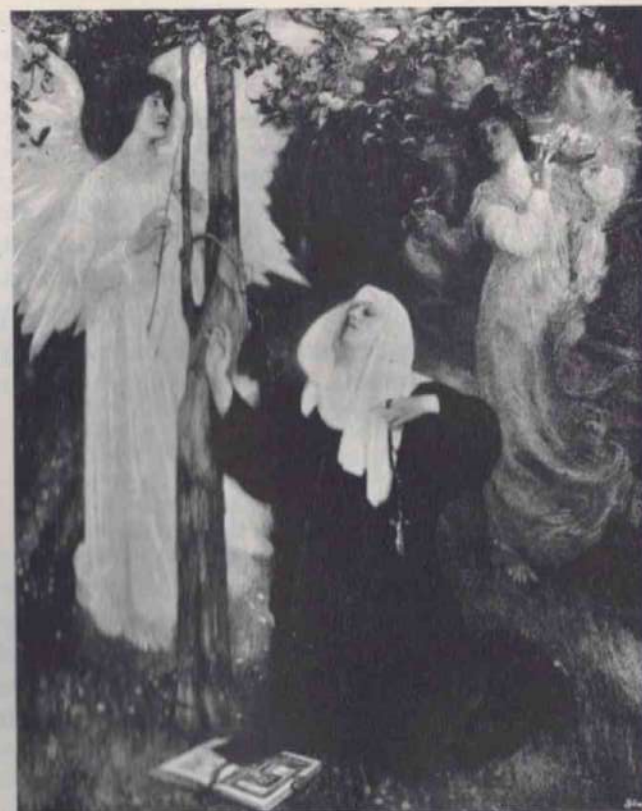
Le donne erano infatti plasmate secondo il modello di Elsa proposto da Wagner nel *Lohengrin*. A Elsa non si richiedeva soltanto d'essere un modello di virtù e abnegazione, ma d'essere capace, secondo la concezione di Wagner, d'indurre il marito a credere alle sue intenzioni d'ubbidirgli ciecamente, umilmente, incondizionatamente, senza mai chiedere nulla (tutti attributi indispensabili per una moglie il cui marito non voglia svelare troppo le sue attività nel mondo degli affari). Ma, alla fine, Wagner abbandonava Elsa tra i rifiuti delle perfide mogli, semplicemente perché aveva osato porre al marito l'unica domanda perfettamente logica: «Chi sei? Da dove vieni?». Questo lieve atto di insubordinazione era stato sufficiente a disgustare Lohengrin sull'incapacità da parte delle donne di tenere la bocca chiusa. E Wagner, schierandosi dalla parte del suo eroe, con disprezzo lascia Elsa a torturarsi per la sua perfidia e a morire tra le braccia del fratello.

Le nostre congetture ostacolano sempre le nostre possibilità, e quelle ipotizzate alla metà del diciannovesimo secolo circa il ruolo della donna nella società trasformarono il mondo della donna, creatura intelligente e attenta, in una triste e malsana prigione dove la reclusa si struggeva disperatamente per trovare una via d'uscita. La poesia di Emily Brontë *The Prisoner*, pubblicata nel 1846 come versione ridotta del frammento narrativo *Julian M. and A.G. Rochelle*, tratta in modo significativo la condizione di una donna intelligente caduta nella trappola di un uomo egoista che la costringe a vivere secondo le sue arbitrarie supposizioni circa la virtù femminile. Ci si rende subito conto che la vera tematica della poesia è la donna che vive la sua vita come una prigioniera, sebbene essa tratti veramente di una creatura tenuta reclusa in una cella.

I, 9. George Frederick Watts (1817-1904), «Lo spirito del cristianesimo» (o «Per tutte le Chiese: un disegno simbolico») (1875).

The captive raised her face; it was as soft and mild
As sculptured marble saint or slumbering, unweaned child;
It was so soft and mild, it was so sweet and fair,
Pain could not trace a line nor grief a shadow there![1]

Esteriormente la prigioniera è la perfetta rappresentazione di quell'ideale di donna proposto alla metà del secolo, un angelo del focolare: una santa e insieme una creatura infantile, apparentemente indistruttibile nella sua immacolata perfezione. Si tratta tuttavia di una perfezione raggiunta in cambio di una prigionia entro «le granitiche mura» di una soffocante dimora. Il carceriere

1 «La prigioniera alzò il volto; dolce e mite / Come quello di una santa nel marmo scolpito o d'un bimbo appena nato, assopito; / Così dolce e mite, così mansueto e bello, / Non v'era traccia di pena né ombra di sofferenza!».

I, 10. Arthur Hacker (1858-1919), «Il convento» (1896).

(la madre? il custode?) rappresenta il «padrone», il maschio dominatore: «D'aspetto gentile e piacevole, / Ma duro come la silice più dura l'animo che vi traspare». L'immagine riflette in modo sorprendente il tipo di maschio borghese che soggioga, calcolatore, sadico, aggressivo, secondo il modello proposto da Coventry Patmore. Una volta costretta a vivere una vita abbietta di imposta sottomissione, la donna può solo desiderare d'ottenere la sua libertà — d'essere restituita alla sua libertà interiore — oltre la vita: «Un messaggero di Speranza ogni notte viene da me, / Ed eterna libertà offre in cambio d'una breve vita».

Soffocate le sue energie creative nell'angustia borghese di quelle pretese di innocenza e sottomissione, il corpo condizionato

da uno stato di autonegazione, questa prigioniera riesce a concepire la morte come la promessa di una nuova esistenza:

> Winds take a pensive tone, and stars a tender fire,
> And visions rise and change that kill me with desire —
> Desire for nothing known in my maturer years
> When joy grew mad with awe at counting future tears;
> When, if my spirit's sky was full of flashes warm,
> I knew not whence they came, from sun or thunderstorm.[1]

Eppure, quella speranza di pace non è che un sogno, la realtà tuttora la imprigiona. Si rende conto che la sua vita è una prigione ogni volta che la sua sensibilità, costretta, soffocata dall'uomo, ritorna cosciente d'esserne dominata:

> Oh, dreadful is the check — intense the agony —
> When the ear begins to hear and the eye begins to see;
> When the pulse begins to throb, the brain to think again;
> The soul to feel the flesh and the flesh to feel the chain![2]

I visitatori di quella prigione, pur non provando alcuna simpatia per la condizione di reclusa in cui si trova la donna, si rendono tuttavia conto che, desiderando ardentemente la morte, ella tenta di annullare quella paralisi intellettuale necessaria per esibire al mondo una virtù da santa che le si impone:

> Her cheek, her gleaming eye, declared that man had given
> A sentence unapproved, and overruled by Heaven.[3]

La poesia di Emily Brontë aiuta a spiegare il culto della morte e dell'infermità che cominciò ad assillare le donne nella seconda metà del diciannovesimo secolo. L'insistente, sadica richiesta da

1 «I venti mandano un suono malinconico, le stelle una fioca luce, / Appaiono e si trasformano visioni che mi uccidono di desiderio — / Desiderio per ciò che mai conobbi negli anni più maturi / Quando s'offuscava la gioia pensando con timore alle lacrime future; / Quando, pur essendo il cielo del mio spirito colmo di lampi ardenti, / Non sapevo se venissero dal sole o da tempesta».
2 «Oh terribile è il controllo — intensa l'agonia — / Quando l'orecchio comincia a udire e l'occhio a vedere; / Quando il polso comincia a battere, la mente torna a pensare; / L'anima a percepire il corpo e la carne la catena!».
3 «Il colore delle guance, la luce nei suoi occhi, chiaramente significavano che l'uomo aveva dato / Una sentenza ch'ella non approvava, e che il Cielo respingeva».

parte dell'uomo che la donna provasse la sua virtù mediante atti sublimi di autonegazione provocò in lei una molteplicità di reazioni, tutte però in relazione con il suo tentativo di uscire ad ogni costo da un'intollerabile situazione di annullamento psicologico a cui doveva sottomettersi. Così, l'infermità e perfino la morte, potevano rappresentare una via d'uscita, scelte creative per sollecitare le facoltà assopite della donna: l'estasi masochista, espressa dalla Brontë in *The Prisoner*, rivela chiaramente il tentativo di trovare, in quel processo di passiva sofferenza («la donna è nata per soffrire» affermava Michelet con soddisfazione), uno sbocco d'energia creativa:

> Yet I would lose no sting, would wish no torture less;
> The more that anguish racks the earlier it will bless;
> And robed in fires of Hell, or bright with heavenly shine,
> If it but herald Death, the vision is divine.[1]

Tuttavia, poiché ogni donna, secondo il modello imposto, tentava con ogni sforzo di rappresentare l'angelo del focolare, l'atto di sofferenza concepito come una forma provocatoria di autoidentificazione perdeva, se passivo, quell'elemento di ribellione che, per la Brontë, aveva costituito la sua maggior attrattiva diventando un atto di passiva condiscendenza all'immagine della donna come simbolo di estrema virtù. Quale miglior garanzia di purezza, dopo tutto, del volto pallido, consunto, di una donna che si annulla in un parossismo di autonegazione? Così l'immagine dell'angelo della casa, che stava diventando un angelo veramente, suscitò nell'animo del maschio confortanti pensieri di serafiche creature serventi, spedite in anticipo in paradiso per assicurare ai loro signori un posto di prim'ordine in quella grande borsa di valori spirituali ch'essi concepivano operante nel giardino di Dio.

Perfino gli angeli, però, mostravano diversi livelli di virtù, e quindi, se anche la vera natura della donna, come era d'obbligo pensare, era angelica, c'erano ancora molti angeli del focolare che si lasciavano tentare facilmente dalle deliziose seduzioni dei pia-

1 «Eppure non vorrei essere privata di alcun tormento, né mi augurerei minor pena; / Più l'angoscia mi tortura più presto verrà la benedizione; / E rivestita del fuoco dell'inferno, o luminosa dello splendore del cielo, / Se anche annuncia la morte, la visione è divina».

ceri mondani. Anche la donna più pronta a rendersi utile doveva sottoporsi a una costante, torturante autodisciplina per scoprire se riusciva a starsene segregata tanto da meritare di accompagnarsi al bianco alato, bianco vestito angelo di esemplare virtù dal bianco giglio, oppure se, negli oscuri recessi della sua anima, si potessero ancora agitare ombre di desideri terreni.

Questo fondamentale, dualistico conflitto — e gli effetti deleteri che esso comportava sulla salute della donna — divenne il soggetto preferito dei pittori del diciannovesimo secolo. Arthur Hacker, per esempio, lo raffigurò nel suo quadro intitolato «Il convento» (I, 10), e i pittori come lui preferivano dipingere i loro angeli del focolare nel travaglio del loro conflitto. Tale conflitto, per raggiungere perfezione spirituale come quello rappresentato da Hacker, determina inevitabilmente effetti deleteri sulle condizioni fisiche dell'angelo del focolare. Più intensa la lotta, più grande il trionfo della virtù. Pertanto, una donna di sana costituzione veniva guardata con sospetto. E quindi, generalmente, i pittori del tardo diciannovesimo secolo preferivano raffigurare i loro esempi di virtù in uno stato di avanzata debilitazione e infermità. Gli artisti infiorarono la produzione di commoventi esempi, tolti dalla letteratura e dalla storia, di donne in condizioni di disperata infermità. («Alle soglie della morte» era il titolo di un famoso dipinto di Gaston La Touche presentato al Salon des Beaux-Arts nel 1893.) Come si vedrà, quello stato di mortale infermità della donna — che, come nel quadro di La Touche, mostra soltanto un volto dalle guance incavate sprofondato nella massa del cuscino, dagli occhi disperatamente fissi nel nulla — venne a rappresentare l'immagine per eccellenza della femminilità virtuosa. Raffigurazioni simili segnarono un ulteriore passo verso l'emarginazione della donna, la sua rimozione da ogni significante attività creativa. Come osservò acutamente George Eliot, «Gli uomini dicono delle donne che siano idoli, inutili ricettacoli di cose passate, a patto che non si debbano in alcun modo considerare nostri simili».

CAPITOLO II

Il culto dell'infermità. Ofelia e la follia. La morte e il feticcio del sonno

Durante la seconda metà dell'Ottocento genitori, sorelle, amici affezionati venivano costantemente raffigurati mentre assistevano in ansia bellezze esangui, dagli occhi infossati, vicine alla morte. Più di un marito considerava l'infermità fisica della moglie una prova evidente agli occhi di Dio e del mondo della purezza del suo corpo e della sua mente, quella preziosa merce che lo avrebbe infine aiutato contro gli sporchi affari del mondo e salvato la sua anima dalla perdizione. I pittori del tardo diciannovesimo secolo si sentivano in dovere di rendere omaggio al suo senso di virtù rappresentando immagini di donne inferme in quadri dai titoli significativi di «Un'ombra», «Una pausa», «Ansia», «La madre moribonda», «In excelsis» e così via.

Il pittore francese Louis Ridel presentò al Salon del 1900 un tipico quadro del genere. Intitolato «Ultimi fiori» (II, 1), il dipinto mostra una giovane in abito dalla linea sciolta adatto al suo stato di donna consunta da mortale malattia che, spossata, si appoggia sulla spalla di una diletta amica che la conforta. L'aspetto sano e robusto di quest'ultima contrasta vivamente con quello dell'altra che esprime una irreversibile malattia. Si comprende chiaramente che la donna dall'aspetto sano ha accompagnato l'amica in un'ultima gita sul lago lungo le cui rive, così spesso in passato, si erano lasciate trasportare dalla corrente cogliendo fiori e scambiandosi confidenze come si fa tra amiche intime. Ancora una volta, quasi a voler revocare il corso del tempo e annullarne i danni, sono tornate nei luoghi favoriti, ma il destino fatalmente le ha sorprese: questa volta, tra i fiori recisi, tra queste *dernières fleurs*, perderà la vita una di loro, una donna cadrà nella corrente del tempo come cadranno nell'acqua del lago i fiori ch'ella tiene in mano.

Il dipinto di Ridel è straordinariamente commovente ma, simile a molte altre rappresentazioni della fine del secolo, utilizza,

II, 1. Louis Ridel (n. 1866), «Ultimi fiori» (1900).

romanticizzandolo, il concetto della donna come permanente, necessaria, perfino naturale inferma. È quell'ideale di donna che, durante la seconda metà dell'Ottocento, dominò e spesso distrusse innumerevoli creature in Europa e in America. Sempre più, seguendo il mito del tempo, si venne ad associare nella donna il concetto di salute, per non parlare di straordinario vigore fisico con pericolose attitudini proprie del maschio. Una donna sana era necessariamente contro natura; le vere creature angelicate erano deboli, ammalate, indifese. Le indicazioni che Michelet offre circa il modo di trattare la donna suonano come una serie di istruzioni sulla maniera di comportarsi nei riguardi di una

creatura fatalmente ammalata: «Più gracile di un bimbo, ci chiede d'essere amata solo per se stessa, d'essere protetta con sollecitudine, di essere in ogni momento consapevoli che, stimolandola troppo, non possiamo essere certi d'ottenere alcunché. Il nostro angelo, anche se appare sorridente e fiorente di vita, spesso tocca il suolo con la punta soltanto d'una delle sue ali; l'altra la porta già lontano».

Michelet, con i suoi scritti sulle donne e sull'amore, si era assicurato un vasto pubblico sia in Inghilterra che in America. Più di duecentomila copie del suo libro *L'amour*, per esempio, circolavano negli anni sessanta solo negli Stati Uniti. Nel 1870 Nicholas Francis Cooke, scrittore certamente non favorevole all'emancipazione della donna, nel suo *Satan in Society* poteva ancora con disprezzo indirizzarsi a «quel misero, sottosviluppato, malaticcio esemplare umano che è la donna», e concepiva una simile creatura «una regola e non un'eccezione» nella borghesia. L'immagine che Coventry Patmore offriva della disperata giovane virtuosa, «Si tormenta di un male sconosciuto», mentre nel sonno «sospira e le sembra fluttuare, / Come un giglio d'acqua, tutta sola, / Entro il fossato di un solitario castello», era infatti molto vicina alla realtà.

Il «pauroso processo degenerativo dello stato di salute della donna» (*Satan in Society*) non si riferiva soltanto alla sua ideale invalidità vagheggiata da poeti. Con un tocco più che ironico Abba Goold Woolson, una cara amica di John Greenleaf Whittier e un'osservatrice acutamente obiettiva dei costumi del tempo, intitolò un capitolo del suo libro *Woman in American Society* (1873), «L'infermità come scopo». «Questa infermità», diceva la scrittrice, «è visibile dappertutto». Tutte le donne americane sono «afflitte da fiacchezza e malattia». Secondo il nuovo credo essere malate era segno di finezza e distinzione: «Nella nostra società, assomigliare a una raffinata signora significa mostrare un aspetto esangue, debole, da donna che non può far nulla. Poiché le inferme posseggono necessariamente queste qualità, privandole, la loro malattia, di spirito e vigore, ne deriva che esse servono come perfetto modello per determinare i canoni della bellezza femminile». Ne risultava, deduceva la Woolson, che l'infermità era diventata un vero e proprio culto tra le rappresentanti delle classi agiate. Invece di «provare una giusta repulsione per la malattia, le nostre belle signore aspirano a diventare *invalides*; la

denotazione, secondo il termine francese pronunciato con l'accento sull'ultima sillaba, sembra donare a quella condizione un fascino particolare. Se, in un luminoso pomeriggio d'estate, si coglie la conversazione tra un gruppo di donne, si può essere certi di trovare ciascuna impegnata a dimostrare all'altra quanto più seria sia stata la sua passata malattia». Chiaramente, il culto dell'infermità corrispondeva alle esigenze di quella classe sociale di «cospicua agiatezza» di cui parla Veblen. Esigenze che imponevano a ogni facoltoso gentiluomo di «provare che anche un grave deficit non poteva intaccare la sua solidità finanziaria» (*Theory of the Leasure Class*). La Woolson individuò con esattezza questa connessione: «Si è perfino sentito un marito intessere meraviglie di ciò che la moglie, pur essendo invalida, riusciva a fare, quasi che ciò ne rivelasse i modi eleganti, propri di un'elevata posizione e, nello stesso tempo, mettesse in luce come i suoi larghi mezzi gli permettessero di mantenerla in quella raffinata condizione di infermità».

La scrittrice aggiungeva che questa corsa all'infermità si era affermata soltanto in anni relativamente recenti: «Le ragazze prima conducevano una vita anche fuori casa e si divertivano; ma ora sembra che abbiano abbandonato quasi tutte quelle attività cui amavano dedicarsi». Al contrario, ora, tutte le donne borghesi evitavano «l'aria aperta e la luce del sole come se fossero dannose». Se osavano uscire, si bilanciavano «sui tacchi alti, riparandosi con i parasoli, le mani strettamente inguantate, per tema che un solo raggio di sole potesse raggiungere le loro guance diafane». Mostrarsi energiche e attive significava commettere un'infrazione. Quando una giovane, simile a quella che Abba Goold Woolson ebbe occasione di osservare in un hotel durante l'estate, mostrava riprovevoli abitudini di «scavalcare recinti e arrampicarsi sulle diligenze», provocava grande costernazione nelle donne presenti. «Tutte cercavano di scusarla, assicurando la madre sgomenta che sarebbe certamente riuscita a correggere le sue disastrose maniere e che il saggio uso di corsetti e l'abitudine di frequentare giovani a modo l'avrebbero presto educata».

Questo accadeva anche in Inghilterra. La scrittrice E. Lynn Linton nel suo libro *Modern Women* (1889), una raccolta di commenti sui costumi femminili del tempo letto da un vasto pubblico, spiegava come le proibizioni, imposte fin dall'infanzia, a muoversi liberamente cambiassero rapidamente bambine sane

in giovani malate: «Sempre meno, ogni anno, si esercitano nervi e muscoli, la continua attività di gambe e braccia, un moto naturale per infondere nuovo vigore. Così il corpo rimane fermo. La vita della donna, anche se puramente istintiva, diventa povera, artificiale e malata». Già nel 1848 Elizabeth Gaskell aveva descritto in *Mary Barton* il modo in cui il culto dell'infermità si andava radicando tra le esponenti delle classi privilegiate. La Carson, moglie di un ricco industriale,

> se ne stava sconsolatamente seduta nella sua stanza al piano superiore (come accadeva quando niente di particolare la stimolava), a crogiolarsi nella sua emicrania. Certamente, non stava bene. «Vento nel capo», così i domestici definivano il suo stato. Ma si trattava della naturale conseguenza di quell'ozio, fisico e mentale, in cui si lasciava vivere. Le si concedeva ogni lusso e comodità, ma lei non era provvista della necessaria educazione per valutarne i vantaggi.

I dipinti raffiguranti l'infermità della donna nel tardo Ottocento suggerivano implicitamente il binomio — su cui tanto si insisteva ma che raramente si ammetteva francamente — ricchezza e condizione sociale privilegiata. Questo aiuta a capire la ragione per cui i quadri che rappresentavano la donna in stato di avvilente infermità venivano acquistati per grosse somme di denaro e i pittori che li dipingevano erano i meglio retribuiti del tempo.

Né la donna, così raffigurata, doveva necessariamente appartenere alla classe dirigente. Le immagini di donne morenti, rappresentate in un ambiente che connotasse una «decorosa povertà», fornivano a quelle donne borghesi — che forse avvertivano il dovere d'essere inferme ma non possedevano veramente la volontà di diventarlo decorosamente — degli ottimi surrogati: appendere quadri del genere significava almeno palesare la propria consapevolezza di una tale virtù. Il culto dell'infermità della donna, dunque, simboleggiava i concetti, strettamente associati, di ricchezza e successo. Questo genere di quadri era anche apprezzato perché, in una società in cui il «valore morale» della donna veniva a identificarsi con la sua auto-negazione, la donna, costretta nel suo stato di inferma, rappresentava iconicamente una creatura spiritualmente pura. Ella dava lustro a un personaggio come quello di Florence Nightingale: non soltanto dimostrava la sua virtù attraverso il sacrificio di se stessa, ma

raffigurava la virtù del suo sacrificio per mezzo della sua infermità.

Quanto direttamente, e spesso tragicamente, il culto dell'infermità che si venne a creare nel tardo diciannovesimo secolo influenzò la vita della donna anche solo apparentemente «meglio» collocata, si può dedurre dal caso di Alice James, la sorella di Henry e William James, che spese la maggior parte della sua breve vita contrastando, e infine soccombendo, gli effetti sempre più opprimenti di una serie di infermità che l'angosciarono pur affascinandola nello stesso tempo. Che il suo stato fosse direttamente connesso ai suoi sforzi disperati di reprimere la sua natura attiva e inquisitiva nel tentativo di diventare più perfettamente simile a quel modello di donna sottomessa, infinitamente paziente, che aveva il dovere di rappresentare, si desume in maniera toccante dalla scelta (probabilmente inconscia) delle parole che usò in quella disperata confessione, scritta nel suo diario: «Quanto malati si diventa per essere "buoni", quanto dovrei rispettare me stessa se per ventiquattro ore potessi dar libero sfogo alla mia natura e rendere tutti infelici [...]». Così come avrebbe rispettato meglio se stessa, avrebbe anche guadagnato in salute se avesse potuto allentare i freni imposti dalla società in cui viveva, ma non ne fu capace e sprofondò sempre più nella sua infermità, indebolendosi maggiormente ogni volta che tentava di uscirne. Infine, quell'opprimente atmosfera ch'ella definiva «la mia angoscia», le sembrò «naturale», perfino quando «ogni fibra» del suo essere protestava «contro questa volontà di concepire il proprio corpo solo come un involucro malato». Morì nel 1892, un anno dopo aver scritto queste parole.

Il caso di Alice James prova fin troppo chiaramente che non c'era ragione perché il culto dell'infermità determinasse una reale malattia. Tale atteggiamento reticente non era però favorito dall'indole estremista del tempo. Tutti i poeti e gli artisti stimolavano la donna ad andare più avanti nel suo sacrificio. Come ogni donna propriamente educata all'autosacrificio sapeva, il vero sacrificio trovava la sua logica apoteosi nella morte. Il polveroso ambiente casalingo, la mancanza di esercizio fisico, d'aria fresca, della luce del sole, evitati di proposito, avevano creato una nuova razza di creature che non potevano sopravvivere senza l'aiuto di infermiere e domestiche. Inevitabilmente molte donne contrassero le malattie del secolo, come la tubercolosi — la

consunzione — ed erano fatalmente destinate, al pari di Alice James, a una vita che doveva sembrare loro niente più di una lunga, interminabile agonia. La maggior parte di esse però, la cui capacità di recupero era tale da rimanere relativamente in buona salute pur nelle condizioni in cui erano costrette a vivere, cominciò ad accumulare complessi di colpa e, spesso, il senso indefinito di non essere tanto virtuose come quelle loro sorelle che si andavano così discretamente spegnendo intorno a loro. Quindi, per contrastare la consapevolezza del loro continuo ma sospetto stato di salute, cominciarono a fingere d'essere malate anche se non lo erano.

Molte, rendendosi conto che in una donna quell'aspetto malaticcio poteva evidenziare una natura propensa alla santità, cominciarono a coltivare quell'aspetto consunto privandosi del cibo. Tutte le donne ormai, come diceva Abba Goold Woolson, avevano imparato ad apprezzare le varie forme di «lento suicidio». È molto probabile che quella forma di anoressia nervosa che affligge le creature del ventesimo secolo e che dà, a chi ne soffre, un falso senso di virtuoso autocontrollo, trovi i suoi antecedenti psicologici nella moda del sublime aspetto emaciato che cominciò ad assumere proporzioni epidemiche negli anni sessanta del diciannovesimo secolo e continuò a rappresentare il modello della «vera femminilità», come veniva definito. Così quella «sublime consunzione» caratterizzata, come la Woolson mise in evidenza, da «misere forme, volti pallidi e flosci, aria stanca, tratti prevalenti nelle giovani signore perbene», era il diretto risultato di quella coltivata incapacità, nella donna borghese della metà del secolo, di badare a se stessa nel modo come ancora le donne, al tempo di Defoe, sapevano badare. «La società», secondo Abba Goold Woolson, «faceva del suo meglio per distruggere in loro qualsiasi traccia di salutare istinto e vigore, riducendole a una condizione di giovani debilitate, modellate secondo un unico disgraziato schema, tanto da renderle tutte uguali l'una all'altra, come piselli».

L'arte, che raramente crea dei modelli ma quasi sempre aiuta a consolidare i prevalenti pregiudizi culturali, s'intromise inevitabilmente per celebrare il culto della sublime consunzione. Ancora una volta Abba Goold Woolson, con la sua acuta oggettività, descrive in modo non eufemistico la moda ufficiale e gli effetti che causò sulle donne del suo tempo:

Le familiari eroine dei nostri libri, specie se descritte dalla penna di un autore, sono minute e fragili, con piccole mani bianche come gigli e vitini da vespa, dal momento che si crede debbano vivere d'aria e chiaro di luna e mai commettere l'imperdonabile errore di toccare cibo in presenza dell'uomo. Longfellow, Tennyson e tutti gli altri rendono immortali, nei loro versi, giovani esili come libellule, con un passo tanto leggero che, sotto i loro piedini, i fiori appena si piegano. È evidente che una sana costituzione, vigore di muscoli e buon appetito, si debbano trovare solo nelle lavandaie e nelle amazzoni. Il tipo ormai affermato di bellezza femminile presenta quel dolce aspetto da dispeptica, troppo spirituale per questo mondo ma ancora un poco troppo materiale per l'altro, che sembra far fluttuare la donna fra i due. Non c'è da meravigliarsi se, a livello di scuola superiore, si continua a mantenere viva la tradizione del pallido languore di tisica e a spiegare che la Venere di Milo si era rovinata la linea non portando busti da giovane e che la carnagione di Ebe si sarebbe potuta migliorare con l'uso giudizioso di matite color ardesia e una dieta a base di sottaceti.

La morte venne a significare il supremo sacrificio della donna, il suo olocausto al maschio che essa era nata per servire. Esimersi dal compiere quest'atto di esaltata sottomissione significava mostrarsi caparbiamente insubordinata. Acutamente la Woolson descriveva quale destino si poteva aspettare quella giovane borghese che era stata tanto «fortunata» da trovarsi un marito:

Niente è più triste che notare come una donna, dopo il suo matrimonio, perda rapidamente la sua freschezza. Quando s'incontrano compagne di scuola alcuni anni dopo il loro brillante matrimonio, ragazze che sembravano tanto colme di gioia di vivere e destinate a diventare splendide donne di successo, quasi non si riconoscono più. I molti auguri di salute e felicità, profusi nel giorno del loro matrimonio, sembra abbiano recato vantaggio solo al marito. Con il passare del tempo, egli migliora nell'aspetto e nello spirito, ma la sua povera mogliettina, con le guance incavate e smunte, il sorriso forzato, sembra l'ombra della ragazza di cui si ricorda l'immagine.

L'apoteosi culturale della sublime consunzione, secondo la chiara indicazione di Abba Goold Woolson, rappresentava il rituale sociale dell'accettazione, da parte della donna borghese, del prevalente concetto ch'ella dovesse trasmettere l'essenza stessa della sua energia, simbolicamente il suo «gioiello», il fragile giglio della sua virtù, allo sposo prescelto per vivificarne lo spirito. Il progressivo decadimento fisico della moglie, e quindi visibile (per citare ancora una volta il termine usato da Veblen, «cospicuo»), confermava sempre più l'avvenuta trasmissione «spirituale».

II, 2. Frank Dicksee (1853-1928), «La crisi» (1891 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

II, 3. Leopoldo Romanach (1862-1951), «La convalescente» (1911 ca.).

Né la donna aveva facoltà di scelta. Quando Tennie Claflin, nel suo libro *Constitutional Equality* (1871), faceva presente che «il matrimonio attualmente costituisce per la donna l'insieme di tutto», e lo considerava come «la fine dell'esistenza individuale della donna», non stava esprimendo il giudizio estremistico di una convinta radicale ma il consenso unanime espresso dagli uomini come dalle donne. Sempre secondo Tennie Claflin, ogni tentativo da parte della donna di liberarsi da una condizione tanto restrittiva veniva punito con l'ostracismo: «Quando una moglie riesce a entrare nel mondo reale, spinta dalla sua volontà di operare, la regola imponeva in passato, e quasi sempre ancora lo impone, di considerarla "abbandonata". L'uomo infatti ha il dovere di stigmatizzare il comportamento di quella donna che esce dall'ambito specifico in cui vive una moglie, secondo la sua qualità di "donna normale"».

Le obiezioni mosse da donne come Tennie Claflin e Abba Goold Woolson al modo in cui l'energia delle donne veniva in un certo senso «vampirizzata» dai maschi aggressivi, cominciarono ad essere condivise da un pubblico ricettivo verso il 1870, ma anche la controffensiva promossa da artisti e scrittori si fece allora pressante. Così, alle femministe che verso gli ultimi anni del secolo protestavano aggressivamente, si ribatteva proponendo immagini sempre più numerose e ideologicamente significative di donne malate, morenti, o già nelle braccia liberatorie della morte.

Sir Frank Dicksee, per esempio, si specializzò in questi commoventi soggetti. Il quadro intitolato «La crisi» (II, 2), presentato alla Royal Academy nel 1891, mostra un anziano signore — senza dubbio un gentile medico di famiglia — intento a contemplare una donna che s'appoggia inerte sui pesanti cuscini del suo letto di dolore, febbricitante, il corpo come teso in un ultimo, probabilmente inutile tentativo di contrastare la malattia. In un altro dipinto, presentato nel 1895, Dicksee mostra l'immagine di un signore seduto nel confortevole ambiente della sua casa ben arredata ad ascoltare la figlia cantare quella canzone già cantata «negli anni passati, [da] labbra ora chiuse per sempre» mentre, come suggerito dal distico che accompagna il dipinto, la memoria della defunta moglie diletta sembra aleggiare alle spalle della figlia come un'ombra.

Il quadro di Leopoldo Romanach, «La convalescente» (II, 3),

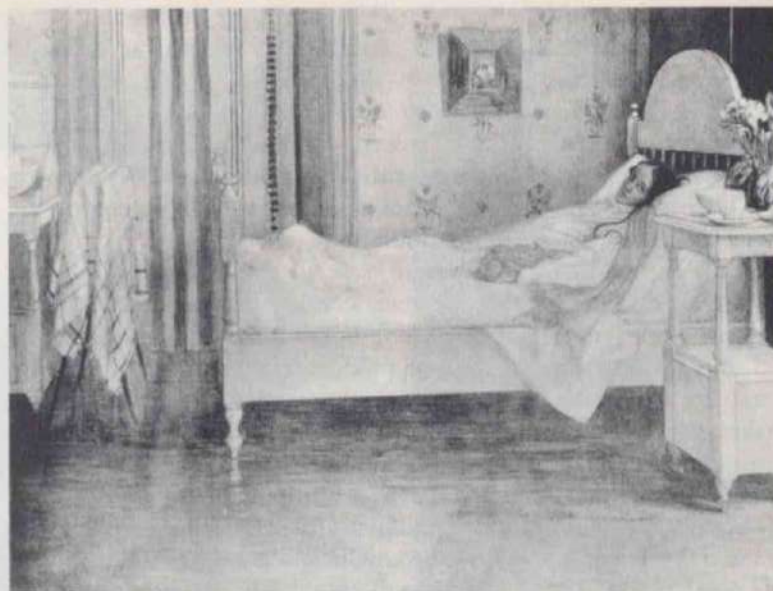
si pregiava di raffigurare una virtuosa ragazzina di povere condizioni che, secondo il titolo, vuole vivere ancora un giorno tanto per protrarre un poco la sua agonia. Il motivo della ragazza convalescente, infatti, s'inseriva in quello principale dell'infermità della donna. L'opera del pittore scandinavo Carl Larsson, conosciuta con i titoli «L'invalida» o anche «Convalescenza» (II, 4), raffigurante una povera creatura esangue, si conquistò fama internazionale verso la fine del primo decennio del ventesimo secolo. Il quadro intitolato «Malattia e salute», che il pittore inglese A. Chevallier Tayler presentò alla Royal Academy nel 1900, mostra un marito ansiosamente chino sulla moglie che giace supina sul letto, il capo pesantemente abbandonato tra soffici cuscini, tentando come meglio può di combattere la sua malattia. Una mano le ricade abbandonata da un lato, le dita stringono disperatamente una rosa. Cadrà il fiore?

Il dipinto «La malata», di Alfred-Philippe Roll (II, 5), che rappresenta una donna tisica, stremata, inferma, vicina alla morte, sembra essere stato creato per illustrare la dottrina positivista circa «l'adorazione» del femminino esposta da Auguste Comte. Roll raffigura la sua sofferente contro una parete di mattoni in un cortile pure pavimentato a mattoni, quasi che il mondo reale, nella sua sterile monotonia, non abbia più nulla da offrirle. Un fiore, strappato dal fertile suolo dove vivono e crescono i fiori dentro e intorno al bel vaso di marmo di fronte a lei, sta appassendo ed essa può soltanto aspettare la morte che la liberi dalla prigione di pietra della realtà. Nella sua infinita prostrazione essa è parte di quell'allegorica trinità femminile che Comte concepì come necessaria per tutelare la salvezza dell'anima del maschio.

In verità, il concetto della donna come salvatrice dell'anima dell'uomo in questo «perfetto mondo» ideato da Comte aveva via via acquistato maggior spessore fin dai primi anni del diciottesimo secolo, quando Richardson già sottolineava quello scambio spirituale «da un'anima all'altra» che poneva semplicemente in rilievo la sopravvivenza dell'anima oltre la morte. Secondo Comte, per proteggere e vigilare diligentemente che l'anima dell'uomo rimanga integra (perché da questa cura dipende la sopravvivenza e lo sviluppo della super-anima dell'uomo), non una sola, ma tre vittime femminili devono operare la loro feconda magia sul marito «in età pienamente matura» (42 anni). A

quell'età la madre è generalmente defunta; la figlia è però viva e costituisce quindi un modello oggettivo; la moglie può ugualmente impersonare l'una o l'altra. «La malata» non raffigura ancora una morta (immagine «soggettiva», secondo la terminologia usata da Comte), ma nemmeno una donna veramente viva (immagine «oggettiva»); ella rappresenta quindi perfettamente il concetto di Comte circa la funzione della moglie, transitoria tra i due ispirati modelli femminili, «oggettivo» e «soggettivo». Questi, se propriamente coltivati, avrebbero facoltà di rendere la mente dell'uomo più salda, specie se espressi secondo quella particolare e ben riuscita unione di vita e assenza di vita, «l'elemento purificatore soggettivo e l'elemento vivificatore oggettivo» (*Système de politique positive*), contenuti nella trinità femminile che doveva alimentare questo processo. Comunque, la donna rappresentata da Roll mostra chiaramente i segni dei devastanti effetti di quella «energia vampiristica» che, secondo Comte, caratterizzava «il culto della donna» nella sua passività purificatrice e che doveva sostituirsi al principio metafisico.

La donna, insisteva Comte, cedendo al compagno tutto il suo vigore, gli donava ulteriori energie che l'avrebbero aiutato a trionfare nel mondo supremo della Forza. In veste, dunque, di emissaria di «bontà», contribuiva a rafforzare il potere dell'uomo nel suo dominio pur impegnandosi a «mitigare la durezza con cui l'uomo esercita la sua autorità». La donna, essendo «fonte di potere spirituale», dovrebbe «astenersi dal perseguire quei fini pratici che i rappresentanti del sesso forte cercano di raggiungere», specialmente perché «la sua natura non permette un'uguaglianza tra i due sessi». Dal momento che «la sua vita trascorre essenzialmente nell'ambito delle pareti domestiche», dovrebbe invece, quietamente e senza esibizioni, «proseguire nella sua missione d'educatrice morale dell'Umanità» e svolgerla «libera, nella sacra solitudine della sua casa».

In veste di «spontanea sacerdotessa dell'Umanità», si assumerebbe un ruolo simile a quello assegnato dalla religione alla figura di Cristo e salverebbe dalla perdizione non soltanto l'anima dell'uomo ma quella dell'intera umanità, anche se, nell'ambito della vita pubblica, il maschio continuasse a dar libero sfogo al suo distruttivo istinto di potere. Quindi, come figura sostitutiva di quella di Cristo, «la vocazione specifica della donna» era volta al sacrificio e alla carità. Si potrebbe così considerare la donna, ne

II, 4. Carl Larsson (1853-1919), «L'invalida» (o «Convalescenza») (1899).

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

II, 5. Alfred-Philippe Roll (1846-1919), «La malata» (1880-1890).

«La malata» di Roll, una perfetta raffigurazione dell'immagine di Cristo: il suo sacrificio non si consuma metafisicamente nella sofferenza della croce, ma nella «sofferenza e nel silenzio» e nel morire per un lento processo di autodistruzione, così che il maschio, sempre secondo la teoria espressa da Comte, non si senta minacciato da nessun simbolo dell'altro sesso che possa costituire «un pericolo per la sua posizione sociale, in competitività con la sua vita d'uomo d'affari».

Intorno al 1900, a contatto con il mondo reale, il culto dell'infermità della donna aveva cominciato a sgretolarsi già prima che le femministe di tutto il mondo facessero sentire le loro vibrate proteste. Molte donne si rendevano nuovamente conto dei benefici effetti derivanti dal camminare all'aria aperta e dagli esercizi fisici. Tuttavia, per pittori come Roll o Giovanni Segantini, sempre alla ricerca d'immagini raffiguranti l'«ideale», l'energia di una donna si esprimeva soltanto nella fredda luce di febbricitante sacrificio che brillava sfumata nelle pupille delle loro creature morenti. Segantini, nella sua moglie malata, simboleggiò la donna come un petalo di rosa che avvizzisce, abbandonata sul cuscino (II, 6). Da questo dipinto traspaiono una sentita pietà e un coinvolgimento emotivo dovuti all'evidente morboso fascino erotico che l'artista avvertiva per la donna tanto ammalata da rappresentare, si potrebbe affermare, l'ultima immagine del culto della sofferente invalida concepita come simbolo della figura di Cristo. «Devota la sua natura, / Angelico il suo contegno», avrebbe potuto esprimersi Segantini usando le parole di Coventry Patmore, «Vedendola, anche colui che è senza fede, immagina / Non il cielo soltanto, ma la speranza» del cielo (*Poems*).

Le immagini di donne nell'atto del sacrificio, raffigurate da pittori come Roll e Segantini, non erano abbastanza enfatiche per altri. Per esempio, il pittore Albert von Keller, formatosi a Monaco, si sentì spinto a rappresentare immagini di donne pietosamente lascive che tanto perfettamente soddisfano la richiesta di autosacrificio da andare ben oltre i sogni più arrischiati di sottomissione femminile coltivati da Auguste Comte. Il pittore tedesco, seguendo l'esempio del suo compatriota Gabriel Max, dipinse sante donne, personificazioni della figura di Cristo che, in quadri come «Chiaro di luna» (II, 7), mostrano il piacere palesemente sadico sentito dall'artista per la donna nuda, vulne-

II, 6. Giovanni Segantini (1858-1899), «Petalo di rosa».

II, 7. Albert von Keller (1844-1920), «Chiaro di luna» (o «Martire») (1894).

rabile, legata alla croce. Ma non sono certamente sentimenti religiosi quelli che prova chi osserva il dipinto. Altri, come il pittore belga Fernand Khnopff, si accontentavano di dare alle loro esaltanti rappresentazioni di sacrificale sottomissione femminile titoli semplicemente denotativi come «Una martire». In un certo numero di opere Khnopff, infatti, abbina il tema feticistico dell'emaciata donna tisica con quello della crocifissione, per offrire una doppia immagine della vera perfezione femminile.

Il fascino estetico, psicologico, ideologico che l'immagine della martire morente, fisicamente distrutta, esercitò sugli uomini del tardo diciannovesimo secolo e sulle donne che non ne misero in dubbio la validità è forse più efficacemente espresso che in qualsiasi immagine nel romanzo di George du Maurier *Trilby* (1894), in cui l'autore tratta il tema della purificazione della mente dell'uomo mediante il sacrificio della donna, espresso in

termini simili a quelli presi in considerazione da Comte. *Trilby* fu, senza dubbio, il libro più ammirato e venduto dell'ultimo decennio del secolo scorso. Il romanzo presenta ai lettori il personaggio di Svengali, uno scellerato furfante che rivela, a livello allegorico, un profondo spirito antisemitico, modello ideale per tutte le giovani aspiranti a una fatale autodistruzione. L'eroina del romanzo, come annotava James D. Hart in *The Popular Book*, era

> molto ammirata dalle altre giovani che prendevano a modello Trilby in tutto, eccetto che per alcune delle sue più discutibili maniere di comportarsi. Migliaia erano le ragazze che desideravano ardentemente piedini tanto graziosi, che si atteggiavano a Trilby, portavano le pianelle di Trilby, imitavano il suo genere di bellezza, indossavano gli stessi cappelli e soprabiti (si adornavano di bigiotteria che aveva la forma del piede di Trilby). Mordicchiavano i cioccolatini di Trilby e, per molte sere d'estate, nel 1894 e 1895, suonavano gli stessi valzer e intonavano la triste melodia di *Ben Bolt*, una vecchia canzone di cinquant'anni prima, riportata alla ribalta da du Maurier nel suo romanzo.

L'immaginaria eroina che suscitò tanto entusiasmo era una giovane dalla poco edificante educazione (era stata allevata tra i bohémiens di Parigi) ma con uno straordinario istinto di pulizia e virtù morale o, secondo le parole di du Maurier, con «un cuore virginale», come ben si addiceva alla figlia di un gentiluomo inglese, egli stesso «figlio di un medico di Dublino e amico di Giorgio IV». Ciò che in Trilby affascinava i lettori nonostante la sua dubbia virtù era quella sua passività che la rendeva il simbolo della donna sottomessa, la cui identità era opera degli uomini che frequentava, fossero artisti creativi come «i tre garbati gentiluomini inglesi» le cui avventure dominano la trama del romanzo, o il perfido Svengali i cui poteri ipnotici la rendevano un mezzo per ascoltare musica celestiale. Alla fine Trilby paga per i peccati della sua carne morendo, secondo l'inevitabile conclusione, come la personificazione della sublime consunta.

Trilby possiede il dono di una voce celestiale. Ma è anche — essendo donna, quindi ovviamente, suggerisce du Maurier — stonata. La fanciulla capita per caso nelle grinfie di Svengali ed egli la ipnotizza, rendendola come un passivo usignolo per mezzo del quale può esprimere il suo talento musicale. Presto Trilby si fa «debole», «malata» e «languida», per usare gli stessi attributi di

du Maurier, fisicamente esaurita dal potere che Svengali esercita freddamente su di lei rendendola un mezzo per esprimere il suo straordinario talento musicale. Quando il potere magico di Svengali è spezzato dal tardivo e indiretto intervento dei tre eroi del romanzo, i «garbati gentiluomini inglesi», tutte le energie di Trilby si sono ormai esaurite. Solo a questo punto ella diventa più che un semplice oggetto di desiderio per i tre personaggi così bene assortiti. La sua malattia mortale, infatti, dona una virtuosa inaccessibilità alla donna che, prima, essi temevano fosse una «sartina alta, diritta, dalle spalle larghe, i fianchi snelli, il torace robusto e il petto pieno», una di quelle creature che, con una libertà mai concessa alle donne inglesi della metà del secolo, concedevano i loro caldi favori agli uomini che le amavano «di vero amore». Per questo suo modo di comportarsi Trilby è destinata a sentirsi il cuore inevitabilmente stretto da «un sottile, opprimente senso di pena e di vergogna». Ma, agli occhi dei tre eroi del romanzo, l'ombra della morte con il suo potere purificatore la trasforma da peccatrice che ha toccato il fondo del vizio proprio in quella creatura ideale che vive nei loro sogni di onesti gentiluomini inglesi.

Mentre lentamente appassisce e invecchia alla verde età di ventitré anni, essi notano con gioia che le sue mani erano diventate «quasi diafane nella loro cerea trasparenza; leggere, statiche rughe le si erano formate intorno agli occhi; i capelli le si erano striati di grigio; tutta la sua robustezza, elasticità, la sua linea eretta, sembravano averla abbandonata...». Fisicamente, sottolinea du Maurier, Trilby si poteva considerare una «rovina» ma, insiste, «stonata e malata, era più che mai una sirena, una sirena del tutto inconscia che non nascondeva alcuna insidia e tanto più affascinava direttamente e irresistibilmente il cuore, quanto più era incapace, ormai, di suscitare passioni».

Non esistendo più come minaccia sensuale, Trilby può aspirare a diventare l'asessuato ideale femminile indotto nella società dell'alto periodo vittoriano: la donna che, nella sua fisica anonimità, non s'impone più eroticamente al maschio ma gli garantisce un tranquillo riposo lontano da ogni estenuante implicazione di natura sessuale e gli prova quindi che perfino negli anni novanta, gli anni caldi in cui apparve, minacciosa, la «donna nuova», ella può ancora comportarsi come in passato sua madre: come una creatura spirituale che dona conforto e non come un pericoloso

essere in competizione con lui, in quel suo mondo di affari e di aggressività.

Du Maurier ci dice che mentre Trilby «sembrava consumarsi e languire di pura atrofia», malata e derelitta, essa diventava oggetto d'ammirazione per i tre inglesi: «Giorno dopo giorno diventava, ai loro occhi, più bella malgrado il suo aspetto sempre più pallido ed emaciato; il suo incarnato era così puro, candido e delicato; la struttura del suo volto così ammirabile!». In *Trilby* si trova l'esaltazione dell'ideale della donna passiva e inerme la cui figura diafana e anoressica è ancora presente tra noi, praticamente immutata, sulle pagine dei giornali e delle riviste di moda di tutto il mondo «civile». Alcuni anni dopo la pubblicazione di *Trilby*, Maurice Greiffenhagen offriva ai suoi ammiratori l'estatica visione della mistica, febbricitante, pura donna sacrificale nel suo dipinto, d'ispirazione tardo-preraffaellita, «L'Annunciazione» (II, 8). Carlos Schwabe, sul cartellone di un concerto del 1894 (II, 9), raffigurò una similare, macabra creatura, perfetta interpretazione di quell'ideale femminile nato da una fantasia misogina che continuava ad essere ritenuto valido.

Quando Trilby, deteriorandosi nell'ideale vittoriano della donna in agonia diventa, l'autore ci informa, «muta e malata», il suo legame con numerosi altri personaggi nel pantheon delle vergini eroine vittoriane che si trasfigurano nell'agonia si fa più pregnante. Quando, nel diciannovesimo secolo, la società unanimemente richiedeva ad ogni donna «rispettabile» di rappresentare, entro e fuori il matrimonio, quella giovane vestale amorevolmente dipinta da Arnold Böcklin in uno dei suoi quadri — una fanciulla dal corpo avvolto in un sudario e la bocca ermeticamente chiusa nei drappeggi della stoffa — tutte capirono che non si faceva far loro bella figura.

Nella sua novella *The Yellow Wallpaper* Charlotte Perkins Gilman doveva dimostrare che esisteva un legame diretto tra i princìpi di quel culto dell'infermità creato dal maschio (ma con l'accettazione condiscendente di molte donne), il fatto che i medici incoraggiassero quel culto, e la crescente incidenza di casi di pazzia nelle donne. Il rifiuto assoluto che, nella società dominata dal maschio, si opponeva a riconoscere l'intelligenza creativa della donna, la costringeva a tentare disperatamente una via d'uscita fuori dalla «struttura compatta» del costrittivo tessuto sociale per ritrovarsi più strettamente irretita nella sua trama:

II, 8. Maurice Greiffenhagen (1862-1931), «L'Annunciazione» (1897 ca).

II, 9. Carlos Schwabe (1866-1926), manifesto per un concerto (1894).

Talvolta credo che dietro ci siano numerose donne, talvolta soltanto una, e veloce strisci qua e là, e il suo movimento sconvolga l'ordito.

Quindi, arrivata nei punti in luce, rimanga ferma e, proprio in quelli in ombra, afferri forte la trama e la scuota.

E tenti sempre d'uscirne. Ma nessuna riuscirebbe a passare da quel tessuto: la soffocherebbe; per questo, penso abbia tanti nodi.

Tentano d'uscire e l'intreccio le sopprime e le capovolge e rende incolori le loro pupille!

Molte donne alla fine del diciannovesimo secolo si sentirono soffocate, sull'orlo di perdere la ragione, intrappolate nel sistema di quella società che era giunta a considerare perfino la pazzia un'espressione di devozione verso il maschio. Influenzato da poeti come Tennyson e Patmore, il lettore era spinto a mostrare una sempre minore ammirazione per quelle donne che sentivano l'ardente bisogno di lasciarsi assoggettare dai maschi cortesi, donne che la consapevolezza d'aver fallito o di non suscitare più alcun interesse nei loro uomini rendeva facili prede della follia. Queste eroine trascendentemente folli create da Tennyson, la Signora di Shalott, Elaine o Mariana, influenzarono profondamente i preraffaelliti e altri pittori del tardo Ottocento inducendoli a cercare nuove forme d'espressione per rappresentare la donna in preda alla pazzia, alla ricerca di un uomo al quale potersi sacrificare.

Già nel 1832, in *The Lady of Shalott*, Tennyson palesava il concetto che la morte, come la follia, costituivano una via d'uscita per la donna la cui ansia di sacrificio rimaneva insoddisfatta. Nella poesia di Tennyson è sempre latente, nel personaggio femminile che non trova il suo uomo, un disperato desiderio sensuale. Il poeta, nella donna, identificava chiaramente quell'impulso sacrificale con «l'impulso sessuale» — per usare la denominazione del tempo — ingentilito, secondo le esigenze di quella società civile, e riferito al ruolo della donna intesa come angelo tutelare, che aveva la funzione di purificare l'anima dell'uomo offuscata dalla «lotta per la vita». Ogni tentativo di portare a termine questo suo doveroso sacrificio rendeva dunque la donna, agli occhi di Tennyson, anche più piacevolmente patetica, dal momento che, a parte il suo ruolo rituale di detentrice della palma della virtù, si trovava, naturalmente, in contatto con il mondo del maschio, quel mondo di «serie» lotte e conquiste. Così, in *The Lady of Shalott*, l'eroina non meglio

nominata «vaga di giorno e di notte» sulla sua «isola silenziosa», e guardando «in uno specchio azzurro», simbolo della sua statica esistenza passiva, il mondo esterno di Camelot, vede «giovani amanti appena uniti in matrimonio» e si rende conto che «nessun vero cavaliere leale appartiene / Alla Signora di Shalott». Questa consapevolezza le fa avvertire «la maledizione» dell'impulso sessuale, ben conscia di non avere nessun uomo in cui lasciarsi assorbire, come la Elsa wagneriana.

Di conseguenza soccombe con facilità al fascino di Sir Lancelot, che scorge nello specchio mentre cavalca sulla terraferma, simile alla «barba di una cometa». L'effetto di questa immagine, che ella ha colto nel suo attributo maschile, è immediato: «Lo specchio si spezzò; / "La maledizione è su di me", gridò / La Signora di Shalott". Sfortunatamente per lei, come per Elaine, si è imbattuta nel più inaccessibile degli eroi arturiani creati da Tennyson, un cavaliere che già si era cimentato con Ginevra. Folle d'amore, tuttavia, e in sprezzo del pericolo, la Signora balzava in una barca per raggiungere il suo eroe prima che «le si gelasse il sangue» a causa di quella passione che rappresentava per lei una maledizione. Ma, mancandole l'occasione di lasciarsi «assorbire» dal suo eroe e ricavare energia vitale dal suo maschio «ardore», non aveva molte possibilità di sopravvivere — come essa aveva subito intuito — e quindi, appena all'inizio del suo viaggio sull'acqua per raggiungere Camelot, «giacque sul fondo». Infatti, «prima di giungere al fiume / Alla prima casa vicino alla riva, / Cantando la sua canzone si spense», altra povera vittima del bisogno femminile di lasciarsi assorbire dall'uomo. Il suo sopraggiungere nel mondo del maschio provoca subito il commento di Lancelot che, quando essa, simile a «una figura luminosa passava sull'acqua / Pallida come la morte tra le alte case», dandole uno sguardo fuggevole così manifesta il suo grazioso apprezzamento: «Ha un bel volto»; e continua a svolgere le sue cavalleresche mansioni.

Molti pittori del tardo diciannovesimo secolo subirono il fascino di quella tematica della pazzia incipiente, mescolata al desiderio autodistruttivo che, nella poesia di Tennyson, presenta anche il motivo della bella giovane morta sulla barca trascinata dalla corrente. William Holman Hunt, per esempio, cercò in ogni modo di cogliere le morbose sfumature presenti nella composizione del poeta. Lavorando con grande impegno a vari dipinti sullo

stesso soggetto tra il 1850 e il 1905, ritrasse la Signora di Shalott nel momento in cui «lo specchio si spezzò» e la colse la «maledizione» della passione, una folle bramosia di confondersi con l'immagine di Lancelot che ne frusta il corpo portandolo a un parossismo di ardore amoroso, facendole rizzare i capelli come investiti dalle scariche elettriche del suo desiderio (II, 10). Anche John William Waterhouse rappresentò la Signora di Shalott nell'attimo in cui l'investiva la maledizione del suo desiderio, sebbene il pittore abbia dato al suo sguardo un'espressione più cupa e minacciosa — quasi fosse pronta a scagliarsi su chiunque la guardi — un aspetto che Tennyson non intendeva certamente attribuirle. Alcuni anni prima, nel 1888, Waterhouse aveva presentato lo stesso personaggio sulla barca che si lascia trascinare dalla corrente (II, 11), donandole, nella sua fatale follia, un aspetto decorosamente esangue, pur raffigurandola seduta e non abbandonata sul fondo della barca come l'immagina Tennyson.

Se molti pittori sentirono il fascino di *The Lady of Shalott*, ancora più numerosi furono quelli attratti dal personaggio di Elaine. In *Elaine* Tennyson era riuscito a creare una quasi perfetta raffigurazione della fanciulla martire «muta e pazza». Al pari della Signora di Shalott, Elaine, «la vergine liliale», non appena scorto Lancelot diventa la devota e appassionata amante di questo nobile ma non sempre troppo costante esempio di maschia virtù. Tennyson ne narra la storia in *The Idylls of the King*, dove Elaine è colta mentre è intenta a trattenere «Sir Lancelot nel suo cuore, visto un giorno soltanto». Desiderando, come essa dice a suo padre, «mostrarsi remissiva e servizievole» verso il cavaliere dei suoi sogni che giace ferito, va da lui per offrirgli, proprio secondo il significativo simbolo derivato da *Pamela*, quel diamante ch'egli ha vinto in torneo e per cui è stato ferito (portando i suoi «colori sulla lancia»). Ricevendo il diamante da Elaine, Lancelot «la baciò sul volto, / Come si bacia un bambino / Che ha svolto il compito assegnatogli». Ma Elaine, fraintendendo il sentimento paterno con cui egli ha compiuto questo gesto per un altro più degno di un uomo, «cade malferma a terra» sentendosi certamente già languire in previsione della splendida opportunità di «servire» che avrebbe avuto. E subito la coglie al volo perché, mentre Lancelot gravemente ferito si «agita nel suo acuto dolore» e in quello stato le appare «scortese»

II, 10. William Holman Hunt (1827-1910), «La Signora di Shalott», disegno preparatorio (1857 ca).

II, 11. John William Waterhouse (1849-1917), «La Signora di Shalott» (1888).

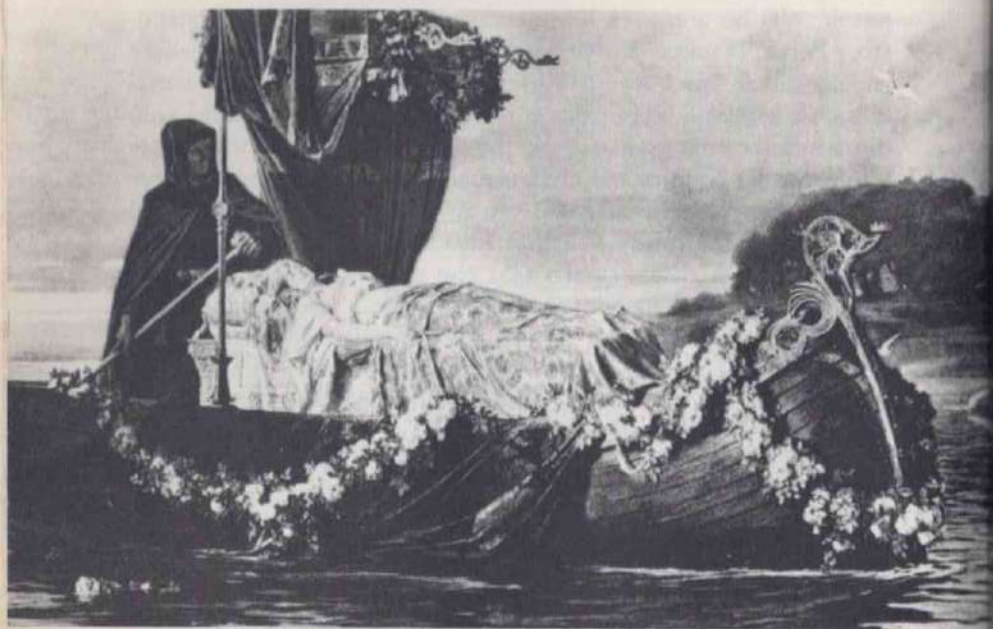
... the meek maid
Sweetly forebore him ever, being to him
Meeker than a child to a rough nurse,
Milder than any mother to a sick child,
And never woman yet, since man's first fall,
Did kindlier unto man, but her deep love
Upbore her; till the hermit, skill'd in all
The simples and the science of that time,
Told him that her fine care had saved his life.[1]

Lancelot, tuttavia, rimane indifferente alle attenzioni che Elaine gli rivolge, e quando, lasciandosi trasportare dal suo desiderio di sacrificarsi, essa gli confessa, «sono pazza d'amore per te: che io muoia», sintetizzando così la gamma dei sentimenti propri di una «vergine liliale» del diciannovesimo secolo, Lancelot le risponde che, veramente, non ha intenzione di prender moglie e che, se anche l'avesse, non avrebbe in mente lei: «Se avessi scelto di sposarmi, / Già prima lo avrei fatto, dolce Elaine: / Ma ormai non ci sarà più per me una sposa». Elaine, «pallida come una morta», subito sviene in modo toccante gridando: «Devo seguire la morte, che mi chiama», e viene trasportata presso suo padre dove si predispone con diligenza alla sua evidente prossima dipartita. Scrive una lettera per Lancelot raccomandando al padre «ponimela nella mano / Poco prima della mia morte, e chiudi la mia mano / Su di essa; perfino nella morte la conserverò». Buona parte del seguito della storia di Elaine non è che una ripetizione della trama della *Signora di Shalott*, con la variante che Elaine dà istruzioni a suo padre su come collocarla, bara e tutto il resto, su una barca in compagnia di «un vecchio muto» che funga da rematore, e lasciarla quindi navigare verso Camelot. Dopo la morte, infatti, è lasciata andare sull'acqua, con «un giglio nella mano destra, nella sinistra / La lettera, sciolti i luminosi capelli».

Lancelot, spossato e stanco per gli incidenti subiti, quando la giovane gli passa vicino sull'acqua prende la lettera che essa stringe nella mano senza vita e può così leggere le sue ultime

1 «... la dolce fanciulla / Sempre umilmente lo curò, a lui mostrandosi / Più indifesa d'un bambino nelle mani d'una rozza nutrice, / Più soave d'una madre verso il bimbo malato, / E come donna mai finora, dalla prima caduta dell'uomo, / Più gentile verso l'uomo, ma il suo profondo amore / La sostenne; finché l'eremita, esperto in tutte / Le erbe medicinali e scienze del suo tempo, / Gli disse che le sue attente cure gli avevano salvato la vita».

parole: «Ti ho amato, e il mio sentimento non è stato corrisposto, / Perciò la morte è diventata il mio vero amore». Il cavaliere capisce che la fanciulla ha fatto quel che poteva e ne dà, per una volta, un giudizio favorevole: «buona era e onesta, / Ma mi amò di un amore oltre ogni sentimento / Che donna che conobbi poté mai sentire». Eppure, conclude, quel genere di sentimento deve nascere spontaneo, perché «Essere amati non significa amare chi ci ama». Bisogna tuttavia riconoscere che questa volta Lancelot si sente un po' a disagio nel ruolo che deve sostenere in quelle circostanze e la sua insoddisfazione aumenta... solo per dar modo al poeta di rassicurare il lettore circa l'utilità del sacrificio di Elaine; infatti, mentre l'eroe esprime il suo rincrescimento per l'illecito vincolo che lo lega alla regina definendolo «questo legame che tanto offende la mia reputazione», il poeta s'affretta a informarci: «Così si lamentava Sir Lancelot pieno di rimorso, / Non sapendo che sarebbe morto come un santo». Naturalmente Tennyson avrebbe voluto far credere al lettore che l'appassionata morte per amore di alcune disperate fanciulle in vena di sacrificio serviva all'uomo per trovarsi un posto migliore in paradiso.

L'elemento che più influenzò i pittori del tempo fu quell'andare della liliale fanciulla lungo la corrente, verso un ultimo incontro con l'uomo amato per cui aveva cercato la morte. Delle innumerevoli versioni del tema, quella del pittore americano formatosi a Monaco, Toby Rosenthal, eseguita nel 1874 (II, 12), divenne la più popolare. Fu riprodotta numerose volte sia negli Stati Uniti che in Europa, e l'efficacia con cui il pittore rappresenta la giovane, pallida e senza vita, trasportata su una barca adorna di fiori e guidata da un rematore che appare come la personificazione della morte, non poteva che stimolare la sensibilità artistica degli amatori d'arte di tutto il mondo. Il pubblico si sentì estasiato alla vista dell'immagine di una bella fanciulla morta per amore, al sicuro quindi da ogni passione e ormai, nel suo estremo sacrificio, nell'impossibilità di costituire per chiunque la guardasse una complicazione emotiva, non più di quello che Elaine aveva potuto costituire per Sir Lancelot. Quando il quadro venne presentato a San Francisco fece nascere quasi un «culto di Elaine». Vi fu un furto clamoroso, ma il quadro venne subito ricuperato; i ladri avevano sperato di guadagnarci venticinquemila dollari, una bella somma anche per i nostri giorni, degna, nel 1875, del riscatto di un re.

II, 12. Toby Rosenthal (1848-1917), «Elaine» (1874).

Un soggetto che poteva suscitare tanto entusiasmo nel pubblico doveva inevitabilmente rimanere quello favorito dei pittori del tempo. Ogni anno, alla Royal Academy come nelle altre mostre europee, comparivano pallide, morte Elaine. Gustave Courtois, nella sua rappresentazione dello stesso motivo, omise il rematore e raffigurò Elaine come se fosse soltanto addormentata; altri pittori, come Blair Leighton nel suo dipinto presentato alla Royal Academy nel 1899, tentarono di creare un'atmosfera «realisticamente» medievale dipingendo il rematore come un vecchio popolano barbuto; ma la maggior parte, come Ernest Normand che, al suo ingresso alla Royal Academy nel 1899 mostrò di seguire l'esempio di Rosenthal, sfruttarono la sua raffigurazione della giovane morta, accompagnata dal rematore inteso come la personificazione della morte, con tutte le sue possibili implicazioni allegoriche. La versione di John Atkinson Grimshaw, del 1877, presenta invece, come poche altre, notevoli varianti rispetto all'immagine stabilita da Rosenthal. La particolare fantasmagorica moltitudine di aguzze torri pseudo-medievali contro il cielo

della sera, il drago, similmente puntuto, che decora la prua della barca di Elaine insieme alla demoniaca figura in ombra del rematore danno l'impressione che questa Elaine non sia la vittima del proprio sacrificio, quanto quella, inerme, immolata sull'ara di un inesprimibile rito. In altre parole, in questo dipinto si riflette l'aggressivo istinto sadico che costituisce il nucleo allegorico della composizione di Tennyson, unitamente al piacere per l'appassionato sacrificio di Elaine, con una forza espressiva mai uguagliata in nessun'altra versione del tardo Ottocento.

Tuttavia, perfino le eroine di Tennyson erano destinate a impallidire di fronte alla shakespeariana Ofelia che, nel tardo diciannovesimo secolo, godette della più vasta popolarità, costituendo l'esempio preferito della donna folle d'amore che si sacrifica e che dimostra, nel modo più perfetto, la sua venerazione per l'uomo che ama abbandonandosi alla follia, adornandosi di fiori per meglio sottolineare il simbolico parallelo tra lei e questi e, infine, affidandosi alla corrente che sarebbe divenuta il suo sepolcro. Adempiendo a questi suoi doveri, Ofelia soddisfaceva completamente il più esaltato sogno del maschio circa la sottomissione della donna. Sebbene Ofelia non sia uno dei personaggi principali nella tragedia di Shakespeare, tuttavia, a quel tempo, da parte degli ideologi del sacrificio femminile le veniva attribuita un'importanza superiore a quella conferita allo stesso Amleto. Il personaggio di Ofelia venne dapprima proposto dai preraffaelliti che ne focalizzarono il soggetto trovando in esso quei caratteri che tanto ammiravano nelle eroine di Tennyson. L'immagine di quest'Ofelia creata dai preraffaelliti, che si adorna di fiori nella sua follia e s'affida all'acqua per trovarvi la morte, divenne, per quei pittori incuranti dei tempi che stavano cambiando, il soggetto favorito da rappresentare almeno una volta. Arthur Hughes e Sir John Everett Millais ne crearono due tra le principali immagini connotative alla metà del secolo.

Ofelia, nel dipinto di Arthur Hughes del 1852 (II, 13), è raffigurata, coerentemente al testo di Shakespeare, vicino al ruscello. Nel suo stato di angosciosa pazzia si è coronata di erbe palustri e guarda i fiori, che getta nell'acqua, trasportati dalla corrente quasi a preannunciare la sua fine imminente. L'aspetto, emaciato e consunto, presenta tutti gli attributi richiesti per raffigurare l'immagine dell'infermità. La sua febbricitante consunzione fa risaltare ancor più il contrasto tra il pallore dell'in-

carnato, il rosso delle labbra, le ombre di morte intorno agli occhi. Quando uscì «The Art Journal» con la riproduzione del quadro, che qui viene mostrata, pubblicata per la prima volta, un commentatore entusiasta volle sottolineare l'abilità con cui Hughes aveva saputo rendere sul «dolce volto di bimba» di Ofelia «un'aria inespressiva».

Nel suo perfino più famoso dipinto intitolato «Ofelia», del 1851, Millais la raffigura mentre si lascia portare dalla corrente verso la morte: creatura e acqua unite per sempre in questo passivo viaggio tra i giunchi verso l'eternità (II, 14). L'immagine di Ofelia morente, creata da Millais, che galleggia in un atteggiamento aggraziato ma fatale, e l'immagine della folle Ofelia, creata da Hughes, che, incapace di resistere, s'abbandona al suo destino e si lascia consumare in modo tanto commovente mostrando tutta la sua intima astenia divennero i modelli per numerosi pittori inglesi quali Richard Redgrave, Henrietta Rae e Louise Jopling, che offrirono svariate versioni dello stesso soggetto. Quest'ultima, nel suo quadro del 1892, raffigurò Ofelia con quell'aspetto emaciato e quello sguardo folle con cui Mrs. Tree la interpretava sulla scena. John William Waterhouse fu particolarmente attratto dal personaggio di Ofelia. La dipinse in tempi diversi rappresentandola man mano in modo differente; mentre folle vaga per la campagna simile a un fiore spiccato dallo stelo cercando di ritrovare il suo equilibrio a contatto con la natura, come nella sua versione del 1889; oppure, come in quella del 1894, mentre cammina senza meta precisa lungo la riva con una quantità di fiori recisi raccolti nella gonna; o ancora, nella versione del 1910, mentre si trova seduta tra i giunchi come se guardasse nella propria anima, ormai vuota di sentimenti, poco prima di lasciarsi ghermire e portare lontano dalla corrente. Anche George Frederick Watts raffigura Ofelia tra i giunchi, pallida creatura dagli occhi infossati, dallo strano sguardo guatante che fissa, svuotata d'ogni energia, l'acqua; e, nel 1900, Alice Pike Barney la rappresentò, secondo il modello di Millais, immersa nell'acqua, tra i gigli, la testa soltanto sul filo della corrente, con uno sguardo trasognato e una strana smorfia di follia aleggiante intorno alle labbra.

In Francia Tony Robert-Fleury raffigurò i tratti di un'Ofelia ben più in carne, quasi un'Ofelia tedesca, in un quadro che fu esposto al Salon di Parigi del 1887, mentre Elie Delaunay la

II, 13. Arthur Hughes (1832-1915), «Ofelia» (1852).
II, 14. Sir John Everett Millais (1829-1896), «Ofelia» (1851).

rappresentò con lo sguardo allucinato e una corona di fiori — simbolo di una vita inerte — intrecciata ai suoi lunghi, fluenti capelli. Il ritratto che fece di Ofelia Ernest Hébert seguiva perfettamente il modello tradizionale offerto dai preraffaelliti (II, 15). Quando la riproduzione di questo quadro apparve sulla popolare rivista francese «Je Sais Tout», i redattori composero un'efficace didascalia per commentarla: «Questa immagine riproduce veramente quella creatura ideale, rinunciataria e indifesa, il cui sguardo allucinato riesce a vedere soltanto dentro di sé che,

con i capelli sciolti e fluenti, si abbandonerà tra poco all'acqua che la trascinerà via — fiore reciso tra altri fiori recisi — lontano verso quel mondo già prefigurato dalla sua pazzia» (vol. 3 [1907], 2° sem.).

Nel 1910 Adolphe Dagnan-Bouveret, anticipando il gusto melodrammatico hollywoodiano (per cui il linguaggio pittorico di questo artista fu fonte d'ispirazione), presentò al Salon des Beaux-Arts un'Ofelia che sembrava uscita da una rappresentazione provinciale di un dramma medievale per ritrovarsi, terrorizzata, dei fiori in mano, in un angolo sconosciuto della foresta, incapace di scoprire la via per tornare al villaggio prima del cadere della notte (II, 16).

Madeleine Lemaire, considerata da molti contemporanei una delle più significative pittrici di tutti i tempi (anche perché, ovviamente, aveva accettato di rappresentare la tematica ossessiva dei suoi colleghi pittori senza alcuno spirito critico), cercò di

II, 15. Ernest Hébert (1817-1908), «Ofelia» (1890-1900).

II, 16. Adolphe Dagnan-Bouveret (1852-1919), «Ofelia» (1910 ca).

II, 17. Madeleine Lemaire (1845-1928), «Ofelia» (1880-1890).

raffigurare in «Ofelia» (II, 17) un insieme di elementi ormai tradizionali del soggetto. Dipinse l'eroina shakespeariana a grandezza naturale, in quella precaria e instabile posizione in cui, un secolo prima, Sir Joshua Reynolds raffigurava in certi quadri le signore dell'alta società. Inoltre la pittrice, secondo il costume, la rappresentò tra le erbe palustri, sulla riva dell'acqua. Ma, contrariamente a ogni tradizione, donò alla sua Ofelia uno sguardo cattivo, una luce vampiresca negli occhi, sottolineando così la natura sessuale della sua follia... un aspetto ulteriormente connotato dal modo del tutto indecoroso con cui l'abito, scivolato dalle spalle, rivela il seno. I pittori, al contrario, preferivano raffigurare un'Ofelia ben coperta per accentuare la natura eroica della sua scelta, la pazzia e la morte, contro il risveglio di una pericolosa consapevolezza.

Anche i pittori del mondo germanico amavano il personaggio Ofelia. In quella dell'austriaco Hans Makart abbiamo uno scenario

II, 18. George Richard Falkenberg (n. 1850), «Ofelia» (1898 ca).

medievale simile a quello presente nel dipinto di Henrietta Rae «Pietà per te». Sia l'immagine di Ofelia dipinta da Fritz Erler nel 1900 come misteriosa sacerdotessa druida, sia quella creata da Georges Richard Falkenberg (II, 18) come una donna moderna tormentata da nevrosi d'identità e ossessiva introspezione, erano riprodotte nelle principali riviste del tempo. Sempre in Francia Georges Clairin, il pittore preferito di Sarah Bernhardt che tanto l'aiutò a trasformarsi in mito, dipinse una «Ofelia fra le ortiche», in cui capelli, ortiche e foglie grigiastre circondano una testa dagli occhi spenti che sembra spuntare da un terreno polveroso. Come al solito la fonte di ispirazione fu la «Divina Sarah», le cui fattezze angolose e tormentate furono perfettamente riprodotte da Clairin in quelle della sua Ofelia. Tra le molte abilità di cui Sarah Bernhardt si poteva vantare c'era anche quella di essere una brava scultrice: lo testimonia il suo bassorilievo di fine fattura, esposto alla Fiera Mondiale di Chicago del 1893 presso il Women's Building, che presenta, vista dall'alto, al centro del campo visivo, un'Ofelia portata dalla corrente in una scia di fiori avviluppati ai capelli e sul seno che, come già aveva fatto Madeleine Lemaire, la Bernhardt aveva deciso di mostrare nudo. I capelli fluttuanti sono scolpiti con un motivo che richiama l'incresparsi dell'acqua intorno al corpo morente (II, 19).

II, 19. Sarah Bernhardt (1844-1923), «Ofelia», bassorilievo in bronzo (1890 ca).

II, 20. Fotografia di Sarah Bernhardt in una bara (1870-1880).

Naturalmente Sarah Bernhardt si rendeva perfettamente conto, come indica questo suo bassorilievo, di quanto fascino esercitasse sugli uomini del suo tempo il tema della donna morente, dalla mente offuscata dalla pazzia, e ne fece uso ogni volta che poté per rendere oggetto di culto l'eccentricità della propria immagine, non rinunciando nemmeno a portarsi dietro, nelle sue *tournées*, ciò che lei definiva la sua bara, lasciando credere di non essere contraria a dormire in quello spazio ristretto per meglio evidenziare, agli occhi dei suoi deliziati ammiratori, la sua natura mortale. Fotografie che la ritraevano mentre giaceva in quello stato di beatitudine quasi perfetta circolavano tra i suoi ammiratori di tutto il mondo facendoli debitamente fremere (II, 20). Nella sua autobiografia *Time Was*, Walford Graham Robertson descrive un episodio che accadde a Parigi nel 1877 nell'appartamento del conte Robert de Montesquiou e che gli diede quel fremito che può durare una vita intera:

> Un giorno, cercando tra gli oggetti curiosi stipati in quelle stanze, mi capitò di trovare una piccola fotografia in una cornice nera che ritraeva una fanciulla morta in una bara. Non c'era niente di angoscioso in quella fotografia, solo una dolcezza commovente, e mi resi conto, mentre m'affrettavo a riporla, d'aver scoperto qualche tragico segreto. Improvvisamente il conte apparve, chiedendo:
> «La conoscete, non è vero?».
> «No», sussurrai. «L'avevo mai conosciuta? Avrei potuto conoscerla da viva?».
> «Non è morta», disse sorridendo. «È Sarah Bernhardt».

La stessa Sarah Bernhardt in giovane età aveva mostrato tutti i sintomi di quella fatale consunzione caratteristici del culto dell'infermità al punto da giungere alle emottisi e, a quindici anni, non le erano stati dati che pochi anni di vita. Il caso di Sarah Bernhardt prova quanto il culto dell'infermità, per sua stessa natura, fosse intimamente connesso con il bisogno della donna d'attirare l'attenzione su di sé, d'essere riconosciuta come un'entità a sé stante e non come un anonimo «fiore di virtù». Dapprima il suo senso del drammatico trovò un facile spunto nella malattia giovanile che l'aveva realmente afflitta, malattia simile a quella che aveva portato Alice James alla tomba. Fu probabilmente la sua capacità di sublimazione che la trasformò da creatura desiderosa d'essere riconosciuta secondo i suoi valori

individuali in una brava attrice, e questo la salvò da un destino simile a quello della James. Il suo comportamento teatrale con quella bara di cattivo gusto, dato il fascino che alla fine del diciannovesimo secolo si provava per la pazzia femminile e il culto della donna come cadavere, incontrò subito il gusto culturale del tempo. Chi poteva essere una donna che riposa nella propria bara se non una folle? Quell'aspetto diafano ed emaciato che, come la sua bara, si portò con sé per tutta la vita avrebbe potuto essere tratto dall'immagine di Ofelia dipinta da Arthur Hughes, e chi era Ofelia se non la raffigurazione della pazza cara al tardo Ottocento? Niente è più indicativo della singolare popolarità che riscuoteva questa eroina shakespeariana pronta a offrirsi in sacrificio, del fatto che, verso il 1890, la ditta parigina di cosmetici Houbigant cercò di reclamizzare il suo ultimo prodotto, una cipria per viso, chiamandolo *Poudre Ophélia*. Il prodotto fu largamente pubblicizzato come «talismano di bellezza». Si supponeva che una donna, non così desiderosa di sacrificarsi come Ofelia, usando quella cipria poteva almeno assomigliarle, ricreandone l'aspetto pallido e fragile.

Certo, non fu soltanto l'infermità fisica e mentale di Ofelia che affascinò i pittori dell'epoca. Anche le infermità di altre donne potevano costituire fonte d'ispirazione. L'eroina di «Isabella e il vaso di basilico» divenne un altro soggetto favorito, diligentemente rappresentato dai pittori preraffaelliti — William Holman Hunt, ad esempio — che furono affascinati dal tema, piacevolmente morboso (derivato da una novella del Boccaccio tramite un poemetto di Keats), di una donna impazzita per amore che, usando l'espressione di un critico del tardo diciannovesimo secolo, «usò il cervello del suo amante, assassinato dai suoi crudeli fratelli, per nutrire la sua pianta di basilico» e, a questo proposito, aveva piantato nel vaso quella fertile fonte della creatività maschile, vaso ch'ella si vede sempre abbracciare nei dipinti del tardo Ottocento. Come vedremo in seguito, c'erano certamente delle ragioni, non dettate affatto da slanci virtuosi, per cui una donna dovesse mostrare tanto interesse per la testa staccata di un uomo, ma poiché, nel caso di Isabella, tutti ormai ritenevano ch'ella avrebbe preferito il corpo intero dell'uomo a quell'appendice, oggetto di culto feticistico, si poteva mostrarsi indugenti verso il suo comportamento. Un pittore come John White Alexander, nel suo dipinto sul tema, del 1897 (II, 21), ebbe

II, 21. John White Alexander (1856-1915), «Isabella e il vaso di basilico» (1897).

II, 22. Noé Bordignon (1843-1920), «Matelda» (1890 ca).

occasione di provare quanto profondamente conoscesse le mode che influenzavano quel tempo riguardo al genere di fertilizzante costituito da un cervello maschile. Rappresentando Isabella come una creatura emaciata, vampiresca, dagli occhi infossati, sinuosa come un rettile, Alexander sembra aver anticipato in lei quelle cacciatrici di teste come Salomè e Giuditta che cominciavano ad apparire alla fine del secolo.

Sull'onda del successo di Ofelia, la folle eroina per eccellenza, artisti e scrittori si misero ad esaminare letterature e mitologie per trovare esempi che illustrassero in modo soddisfacente il sacrificio di una creatura impazzita. Noé Bordignon lo trovò nella Matelda dell'*Inferno* dantesco, sebbene la faccia comparire come un'Ofelia travestita (II, 22). Un altro soggetto favorito fu Cassandra. Era generalmente rappresentata, come nel quadro di Frederick Sandys, mentre vaga disperata con occhi allucinati, probabilmente perché nessuno intende ascoltarla; un'esperienza niente affatto insolita per una donna dell'Ottocento (II, 23).

Con l'avvento del ventesimo secolo, tuttavia, questo pretesto letterario non fu più ritenuto indispensabile. Il dipinto di

II, 23. Frederick Sandys (1829-1904), «Cassandra» (1895 ca).

Pierre-Georges Jeanniot intitolato «La pazza» (II, 24) rappresenta una donna, senza dubbio malata di mente, ma il nesso «letterario» è suggerito dalla rosa che la donna, simile a Ofelia, tiene in mano. Il quadro costituisce uno di quegli straordinari documenti iconici, caratteristici dell'arte ufficiale di fine secolo, il cui potere narrativo è innegabile ma il cui impatto emotivo è reso ambiguo proprio dalla sfruttata, scottante morbosità del soggetto.

L'immagine della morta Ofelia trasportata dalla corrente, nel

II, 24. Pierre-Georges Jeanniot (1848-1934), «La pazza» (1899).

suo significato di sacralizzazione del sacrificio della donna, fu spesso adattato ad altri esempi che parimenti illustrassero il gusto della donna per il martirio. Nella composizione di Paul Delaroche «La martire cristiana», quel simbolo è rappresentato dall'immagine di una santa condotta verso l'oblio del sacrificio, le mani legate visibili in primo piano per sottolineare il suo assoluto abbandono.

Altri pittori, come Federico Faruffini nel suo dipinto «La vergine del Nilo», adattarono il tema della donna portata dalla corrente a quell'orientalismo falso-storico allora di moda. Abbinando abilmente il motivo di Ofelia a quello della donna sulla croce, Faruffini raffigurò la sua provocante vergine a seno nudo, abbandonata alla corrente, supina sulla croce, adagiata su un drappo e adorna di fiori. Tutto questo era inteso a contrastare quell'esotismo d'architetture hollywoodiane che stava per apparire e di cui rendono testimonianza fondali di monumentale angolarità che, in modo approssimativo, rievocano antichi bastioni lungo i fiumi popolati da odalische ovviamente non più vergini e da donne belle come uri intente a suonare l'arpa.

Uno dei princìpi d'arte in voga sul finire del secolo sosteneva

che, se in una composizione un elemento riusciva ad attirare l'attenzione dell'osservatore, più elementi significativi avrebbero determinato un effetto migliore. Coerente con questa teoria estetica, Henry A. Payne, nel suo quadro «Il mare incantato», offriva all'osservatore un'oscura combinazione dei motivi della Signora di Shalott, di Elaine e di Ofelia, riuniti in un'unica composizione che presenta un mare ricolmo di donne abbandonate alla corrente. Il pittore intendeva suggerire che navigare su questo mare sarebbe stata un'impresa quanto mai azzardata e terribilmente morbosa (II, 25).

Sempre, tuttavia, qualunque fosse il pretesto narrativo, i pittori del tardo diciannovesimo secolo per rappresentare il profondo valore spirituale implicito nel sacrificio della donna raffiguravano belle creature al sicuro tra le braccia della morte. Una volta morta la donna acquisiva dimensioni eroiche e l'anonima casalinga borghese, dall'aspetto sofferente della tisica, significativamente rappresentata da pittori come Roll e Dicksee, non costituiva più un'immagine appropriata. I tratti di famose eroine, dunque, prese in prestito dalla letteratura e dalla mitologia classica, che s'erano offerte in sacrificio, servivano per raffigurare, nei dipinti, donne morte, anche quando appariva chiaramente che i pittori erano affascinati unicamente dal tema della «morte di una bella donna».

Oltre Ofelia, altri personaggi femminili shakespeariani (specialmente Giulietta) e struggenti eroine dell'opera lirica come la Mimì della *Bohème* di Puccini nel suo stato di fatale consunzione (modellata sul personaggio di Murger), o come Manon, nell'opera di Massenet, costituivano ulteriori soggetti favoriti apparendo, ogni anno, nei dipinti in mostra nelle più importanti sale d'arte. Pittori americani come William Deleftwith Dodge e Eanger Irving Couse aggiunsero al tema un certo colore locale, un'atmosfera pittoresca, rappresentando soggetti indiani come, ad esempio, «La morte di Minnehaha». In Germania pittori come Hans Thoma trattarono lo stesso soggetto in versioni patriottiche della morte, perfettamente ariana, di Brunilde. In Inghilterra fu Lord Leighton a raffigurare il suo Ercole, gli straordinari muscoli tutti in mostra, mentre lotta con la Morte per riavere Alcesti che, schiva e indifesa spettatrice, giace al centro della scena, concepita dal pittore secondo una monumentale spazialità. La sepoltura di Atala, l'eroina di Chateaubriand, venne rappresentata da nume-

II, 25. Henry A. Payne (1868-1940), «Il mare incantato» (1898 ca).

II, 26. James Bertrand (1823-87), «Virginia» (1869 ca).

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA

rosissimi pittori, dal brasiliano Rodriguez Duarte al patriottico francese Gustave Courtois.

James Bertrand, tra i molti, scelse la modestissima Virginia, l'eroina di Bernardin de Saint-Pierre, gettata dalle onde sulla spiaggia (II, 26), opera che coinvolse tanto emotivamente il pubblico che, quando fu sottratta dal governo francese per l'esposizione al Palazzo del Lussemburgo, l'artista ricevette insistenti richieste perché ne dipingesse delle copie da lasciare all'ammirazione degli amatori d'arte americani. Il pittore austriaco Maximilian Lenz, redattore di «Ver Sacrum», dipinse tutta una serie di quadri raffiguranti emaciati corpi femminili ansiosi di eternità, e Jean-Jacques Henner, al Salon di Parigi del 1898, nel suo dipinto «Il levita di Ephraim», mostrò il primo piano del corpo nudo e prosternato della moglie morta.

Quanto più i pittori *fin-de-siècle* si proponevano di ritrarre immagini di donne morte, tanto più i critici d'arte si trovavano coinvolti in opere di gusto ambiguo. Per esempio, il dipinto di Cecil van Haanen raffigurante la morte di Giulietta, presentato nel 1885 alla Grosvenor Gallery, indusse il critico di «The Magazine of Art» a darne questo commento: «Si tratta di una creazione malinconica e potente, perfettamente sentita dall'artista, espressa in modo straordinario e coerente. Nel deliquio, il volto dalla pelle oscura è modellato con tratti decisi, di grande efficacia; le cangianti tonalità delle tessiture cromatiche della pelle sono rese in modo mirabile. Tra i bianchi drappeggi che l'avvolgono e le grandi spire della chioma di lucenti capelli neri, la struttura compatta del volto si staglia, incisiva, in rilievo, colma di solenne espressività».

La poesia di Owen Meredith *The Earl's Return* tratta della triste unione tra un severo aristocratico e una di quelle fanciulle uscite dalla fantasia dell'autore, modello di virtù femminile. Tanto è virtuosa questa giovane moglie che il ritorno del conte dopo lunga assenza e il pensiero di dover adempiere, a breve scadenza, ai propri doveri coniugali, la spaventa letteralmente a morte: «La luce vacillante s'alzava e s'abbassava, / Finché ci fu un lampo nella mente stanca; / E un lento calmarsi del dolore; / E nella quiete il mondo intorno s'oscurò». La visione di una giovane fragile «immersa nel sonno cieco della morte», secondo l'espressione di Meredith, era a dir poco irresistibile per i pittori del tempo. Sir Joseph Noël Paton aveva raffigurato la sua «Signora

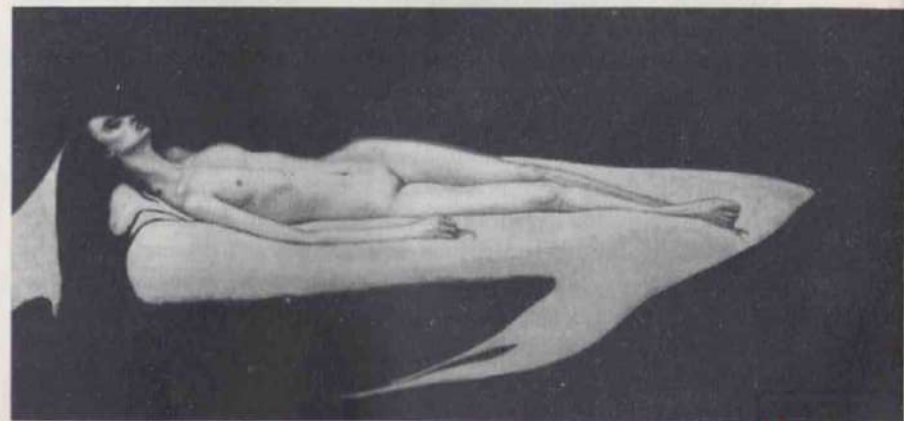
morta» (II, 27) prima che Millais rappresentasse la sua Ofelia abbandonata alla corrente. La composizione pittorica di Paton, associando vari elementi iconografici (la luna, le stelle e il corpo della morta disteso in posa elegante nell'ultimo sonno) riuscì a formare un'armonica struttura che, inesauribilmente, fino alla fine del secolo, servì da modello. A questo proposito è interessante tracciare un parallelo tra la composizione di Paton, portata a termine secondo principi del tutto tradizionali, e l'opera intitolata «Il tragitto», del 1911 (II, 28), di una pittrice come Romaine Brooks. Le differenze stilistiche tra i due dipinti sono notevoli. I tratti brillantemente modernisti usati dalla Brooks nella loro planare semplificazione le permettono di ridurre all'essenziale le componenti visive dell'opera. Il letto su cui il soggetto giace sembra qualcosa di simile a una zattera i cui lini assomigliano alle pinne di uno strano pesce fluttuante che parrebbe uno squalo. Stilisticamente le due opere rappresentano due mondi antitetici. Eppure, in termini di basilare struttura compositiva, esse mostrano molte più similarità che differenze. In un certo senso, il dipinto della Brooks si presenta come una versione semplificata della composizione di Paton in cui ogni elemento non essenziale sia stato soppresso. Secondo dettami moderni, meno ingombra e molto più efficace nel suo impatto emotivo, la raffigurazione della Brooks si presenta, tuttavia, morbosamente espressiva nel suo essenziale pseudo-referente: la donna morta, sentita come oggetto di desiderio.

Chi osservi il dipinto di Paton può scegliere tra due alternative, mentre chi osservi quello di Romaine Brooks ha un'unica scelta. Infatti, per identificare l'ispirazione iniziale del dipinto di Paton, l'osservatore può prendere in considerazione l'uno o l'altro dei due aspetti che caratterizzavano il rapporto uomo-donna alla metà del secolo: o il sadico comportamento del dominatore aggressivo per cui la donna è morta, oppure il passivo piacere masochistico di sacrificarsi che si riflette nell'immagine della donna morta. Nel dipinto di Romaine Brooks l'osservatore è costretto ad accentrare la sua attenzione sul corpo disteso della donna: l'impatto emotivo con l'immagine, da parte dell'osservatore, si determina esclusivamente in base alla sua componente masochistica. Infatti, l'impossibilità di scorgere alcunché nell'ombra in cui la pittrice immerge l'immagine, così come l'assenza di ogni diverso spunto narrativo che possa aiutare a interpretare il

II, 27. Joseph Noël Paton (1821-1901), «Signora morta» (1850 ca).

DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

II, 28. Romaine Brooks (1874-1970), «Il tragitto» (o «Donna morta») (1911 ca).

DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

dipinto in altro modo, costringono l'osservatore a concentrare la sua attenzione masochistica sul soggetto centrale che si rivela un elemento passivo in attesa di essere agito, simbolo di una spontanea volontà di sacrificio in un mondo in cui l'aggressione è privilegio degli altri.

Il dipinto, dunque, non è criticamente inteso come protesta contro la vittimizzazione della donna-oggetto alla fine del secolo ma, più emotivamente, vuole esprimere il modo in cui la donna tentava di modificare il suo ruolo nella società nell'illusione di trasformarsi da passivo oggetto imposto in attiva dominatrice, creandosi quell'immagine culturale di infermità fisica e di consunta fragilità. La pittrice rappresenta nel soggetto — in questo caso Ida Rubinstein — un oggetto di desiderio (e così ne intende il significato l'osservatore) raffigurando non un simbolo di autocontrollo ma l'ideale contrario. Gli occhi infossati, l'aspetto emaciato e anoressico erano i tratti ben conosciuti e pubblicizzati dell'immagine pubblica della Rubinstein. Grazie all'abilità con cui era riuscita a diventare il simbolo dell'ideale culturale della passività della donna agli occhi dei suoi contemporanei e specialmente a quelli delle sue amiche, la Rubinstein appariva come la prestigiosa espressione feticista delle ideologie indotte da quella società. Ritraendo Ida Rubinstein, bianca figura distesa quasi fluttuante contro l'oscurità dello sfondo, a suggerirne il valore simbolico, la pittrice ne sottolineava il significato di feticcio culturale.

Raffigurando così il suo soggetto, però, la pittrice aiutava a sostenere, piuttosto che contrastare, quell'immagine creata dall'uomo le cui logiche implicazioni furono con tanta precisione espresse dal critico Ezra Tharp in un suo commento d'accento lirico apparso sul numero del marzo 1914 di «Art and Progress» e che si riferiva alle donne, esili e tenui come ombre, di Thomas Wilmer Dewing (vedi V, 1). «L'esilità delle donne di Dewing», chiariva Tharp, «è un elemento della loro modernità, poiché la linea snella costituisce il moderno ideale degli americani. Nessun'altra creatura si desidera snella, eccetto un cane». Avendo così ben sinteticamente indicato il gradino su cui poneva la donna nella scala evolutiva, il critico proseguiva indirizzandosi al pubblico in generale, con l'arroganza propria di una limitata conoscenza: «Ci si inquieta quando certi uomini — pur supponendo non debbano possedere nessun'altra migliore cognizione — si lamentano della magrezza delle loro donne perché, dopotutto, non c'è nulla di più bello di uno scheletro». La magrezza feticistica che, come quella di Ida Rubinstein, costituiva un'immagine culturale, offriva al maschio la possibilità di reagire in modo sadico o masochistico, secondo che la donna fosse vista come soggetto in grado di controllare il proprio destino (e quindi come una minaccia all'aggressiva personalità con cui l'uomo si identificava) oppure come oggetto del tutto passivo del violento desiderio del maschio. Tharp, da parte sua, non lasciava alcun dubbio circa il modo con cui reagiva alle figure rappresentate da Dewing: «Tra le donne e i fiori, sceglie un unico soggetto: presenta un fiore aggraziato, dal lungo stelo, in un bellissimo vaso».

Passando dunque dall'immagine rappresentata da Paton nella sua composizione «Signora morta», della metà del diciannovesimo secolo, a quella raffigurata con effetti suggestivi da Romaine Brooks all'inizio del Novecento, il principale progresso è costituito dal fatto che quest'ultima non lascia, a chi l'osservi, una scelta interpretativa. Questa è una caratteristica che, come si vedrà, si riscontra nell'evolversi dell'arte figurativa del tardo Ottocento e che, per lo più, riflette quei mutamenti di ruolo che l'uomo borghese subiva nell'arena del potere economico.

Il piacere estetico della contemplazione della mortalità della donna continuava tuttavia ad affascinare i pittori di quel periodo. Il pittore tedesco Hermann Moest, nel suo dipinto «La morte della bellezza» (II, 29), sia per l'anno in cui lo compose, il 1898, sia per il soggetto che propone, rappresenta una soluzione intermedia tra l'opera di Paton e quella della Brooks. Il punto di vista secondo cui l'immagine è espressa è quello esplicitamente sadico del maschio, in antitesi a quello secondo cui è raffigurata l'immagine nel quadro della Brooks. Punto di vista sadico che, ancora immutato, si rifletteva nella maggior parte dei dipinti della fine del secolo, sebbene quadri come quello di Paul-Albert Besnard, intitolato «La donna morta» (II, 30), possano rappresentare uno sviluppo rispetto alle opere precedenti in quanto, oltre al piacere estetico sentito dai pittori della precedente generazione di fronte alla sofferenza della donna, esercitavano in chi li osservava un'attrazione morbosa, proiezione di quella partecipazione emotiva alla sofferenza così raffigurata. Ma, se il volto stravolto e agonizzante della donna rappresentata da Besnard riflette un estremo tormento e non la feticistica femmi-

II, 29. Hermann Moest (1868-1945), «La morte della bellezza» (1898).

nilità di «bellezza nella morte», motivo tanto caro agli ideologi del potere maschilista del diciannovesimo secolo, l'immagine rappresenta anche l'aggressiva manipolazione della sofferenza della donna. Con questo documento dell'epoca Besnard dimostra d'aver privato la donna perfino della sua dignità sul letto di morte. Così ella sarà sempre genericamente conosciuta come «"La donna morta" di Besnard» e non secondo la sua individua-

II, 30. Paul-Albert Besnard (1849-1934), «La donna morta» (1880-1890).

II, 31. Paul-Albert Besnard (1849-1934), «La donna morente», incisione (1885).

II, 32. Albert von Keller (1844-1920), «Studio di una donna morta» (1885).

lità. Il pittore, ritraendola freddamente nella morte, ne ha cancellato l'identità personale mutandola ancora una volta nell'immagine culturale di una distrutta Ofelia, anonima e inerme, posata sui cuscini come se fossero le acque dell'oblio del personaggio shakespeariano.

In altre opere Besnard mostra in modo fin troppo evidente che il fascino che provava per le donne morte o morenti si tingeva di una vena di morboso erotismo. Per esempio, l'incisione intitolata «La donna morente» (II, 31) associa i tratti di un espressionismo documentaristico a quelli dello studio realistico di un busto di donna, che appare ancora attraente, per creare una composizione ricca di sadica ambiguità. Da questo punto di vista le opere francesi di Besnard si possono contrapporre a quelle tedesche di Albert von Keller che, con la caratteristica meticolosità della sua razza per l'accuratezza del dettaglio, andava all'obitorio a ritrarre i corpi e l'espressione del volto di donne morte (II, 32) per riuscire a raffigurare l'estrema mistica beatitudine su quei volti che si compiaceva di dipingere nell'attimo dell'estatico sacrificio. Hans Rosenhagen, in una sua monografia su Keller pubblicata nel 1912, riferisce che l'artista, come risultato della sua ricerca, aveva constatato che almeno «nel caso di fanciulle e donne decedute di morte naturale», se «si studiano profondamente i loro volti, ci si rende conto che vi aleggia un'espressione di dolore

tanto nobile e attraente nella sofferenza che sembra vi traspiri una beatitudine paragonabile soltanto a quella sul volto di una donna che così manifesta il miracolo della sua estasi d'amore» (*A. von Keller*). Il disgustoso commento di Keller dimostra come l'uomo del tardo diciannovesimo secolo non facesse distinzione tra passività virtuosa, estasi di sacrificio ed erotismo nella morte, qualità significative di una «completa femminilità». Perfino quelle donne la cui «energia animale» rendeva una minaccia attiva e potente, potevano essere riportate nella sfera della passiva attrazione erotica per merito di quei pittori che sceglievano di raffigurarle, al sicuro, nella morte.

La maggior parte dei pittori del tardo Ottocento, tuttavia, non si preoccupava troppo delle ambiguità pseudo-espressionistiche di artisti come Besnard e Keller. Se non erano intenti a rappresentare immagini significative di quanto la morte ricompensasse la passività, degna di venerazione, di eroine prese in prestito dalla letteratura, pittori di tutto il mondo sceglievano di raffigurare sante che erano morte a causa della loro virtù. La «Santa Eulalia» (II, 33) di John William Waterhouse, presentata alla Royal Academy nel 1885, suscitò molti commenti di lugubre ammirazione in un collaboratore del «Magazine of Art»: «Ci sono molti modi per raffigurare il martirio», egli sottolinea, «il martirio nel suo significato, la scena nuda nella sua brutalità e il compimento del martirio in tutta la sua gloria mistica e poetica». Dopo una breve storia del martirio nell'arte, il critico commenta liricamente l'opera di Waterhouse, indugiando con tenera ammirazione sulla composizione del corpo senza vita della santa:

> La concezione dell'artista si presenta colma di originalità e potenza espressiva. Tutta la forza è concentrata nella figura distesa, di una commovente dignità, così bella nel suo sereno abbandono, così toccante nella sua rinuncia, avvolta nel freddo sudario, così nobile nella grazia e nella forza in cui si presenta. La tonalità scura, quasi livida, della carne è perfettamente resa, e lo scorcio della figura tracciato con abilità magistrale; la disposizione del corpo e le curve linee del tracciato degli arti inferiori rivelano, in questo bel dipinto, una superba abilità compositiva.

Santa Cecilia, come santa Elisabetta, santa Caterina da Siena o altre svariate sante offrivano ai pittori l'opportunità di ritrarre quell'«abbandono e pura serenità» delle donne virtuose. Ma le

II, 33. John William Waterhouse (1849-1917), «Santa Eulalia» (1885 ca).

eroine della letteratura rimanevano le vittime sacrificali preferite dagli artisti. La raffigurazione della «Morte di Albine» (II, 34) di John Collier, che ottenne un vasto successo sia alla Royal Academy quando vi fu presentata per la prima volta nel 1895, sia alla Biennale di Venezia due anni più tardi, ne è un esempio. Albine, un personaggio di Emile Zola, la Eva del suo paradiso e la causa della «faute de l'Abbé Mouret» nell'omonimo romanzo del 1874, si presenta «come un enorme bouquet di profumatissimi fiori», «una grande rosa». Nel romanzo, l'eroina si rivela la versione-serra dell'Ofelia inglese che coglie fiori. Albine, come Ofelia, sente un virginale, disperato, intenso desiderio per l'uomo che deve «completarla», ma, a differenza del personaggio shake-

II, 34. John Collier (1850-1935), «La morte di Albine» (1895 ca).

speariano, non fa della sua verginità un ostacolo al suo desiderio. Come Ofelia, è strettamente legata ai fiori. Quando si muove, si può sentire «l'intenso profumo di verzura che essa tratteneva sulla sua pelle». La sua risata era «argentina e si spegneva lentamente, come il grido di un animale che si agita, ebbro dell'acquistata libertà, nell'erba».

Destata all'amore — un sentimento senza speranza, sebbene non sterile poiché alla fine del romanzo aspetta un bambino — da Serge Mouret, un giovane prete ch'ella cura dalle febbri della sua malattia e porta a guarigione (e alla consapevolezza della sua virilità), Albine appare come una versione della Madonna secondo la concezione di Zola. Scontato lo scetticismo che Zola nutriva per l'onesta volontà delle donne di rimanere vergini se si offre loro l'occasione di liberarsi dal proprio fardello, il personaggio, nel complesso delle numerose opere di questo autore, risulta, nel limite del possibile, simile all'ideale della donna del tardo diciannovesimo secolo. Persino Zola fa sì che Désirée, la sorella

del protagonista, riconosca in Albine una somiglianza con i tratti di una statua raffigurante la Vergine Maria che il fratello tiene nella sua stanza: «Era tutta bianca, come te; aveva folti ricci sulla nuca, e mostrava il suo cuore ardente, qui dove sento battere il tuo». Padre Mouret, tuttavia, essendo tornato alla sua vocazione dopo la sua breve paradisiaca convalescenza tra i fiori e tra le braccia di Albine, ha ormai superato la passione. Anche se «una febbre ardente brillava nei suoi occhi».

L'eroina di Zola presenta anche aspetti che la rendono simbolo di quel principio di reversibilità pure evidente nella Florence Nightingale del diciannovesimo secolo, secondo il quale una donna generosa che cura un uomo guarendolo dalla sua grave malattia, perché il dovere compiuto sia completo deve, a sua volta, ammalarsi della stessa malattia avendo così modo di raggiungere il paradiso delle donne che si sono sacrificate per i loro uomini. Fedele a questo principio, mentre Serge Mouret, guarito, ritorna ai suoi doveri pastorali, Albine si ammala. Febbricitante, senza l'uomo per il quale si strugge, Albine, come Ofelia un fiore ella stessa, ai fiori si rivolge. Sentendo «le piante dirsi addio e augurarsi una morte benigna» alla fine dell'estate, si rende conto che anche lei è destinata a morire: «Il giardino stava certo preparando la sua morte com'era suo supremo desiderio. Era verso la morte che l'aveva così dolcemente guidata. Dopo l'amore c'era soltanto la morte». Possedendo la natura di un fiore, Albine decide di morire come un fiore tra i fiori. Dopo aver colmato la stanza di tutti i fiori che le è stato possibile trovare nel suo piccolo paradiso, si uccide di quella morte a cui Zola attribuiva il significato di ultimo erotismo: si lascia soffocare dal profumo dei fiori. «Tutto era pronto per le nozze; il concento delle rose annunciava il momento fatale. Morente, sentendosi mancare, stringeva sempre più le mani al cuore, le mancava l'aria, apriva la bocca per cercare il bacio che doveva ucciderla».

John Collier scelse di raffigurare Albine come se dormisse. Henry Blackburn, nelle sue *Academy Notes* del 1895, scriveva entusiasticamente che «il dipinto è soffuso di una calda luce che cade sui fiori rossi e sulle cortine di seta del letto». La particolare atmosfera da boudoir creata da questi colori, dalle cortine di seta, dalle linee appena percepibili del corpo femminile, il ginocchio destro un poco rialzato per suggerire la dolce curvatura del ventre e dei fianchi, indicano in modo esauriente che l'ispirazione del

pittore non era del tutto volta alla spiritualità del soggetto. Al contrario, fedele all'ideale vittoriano della passività femminile raffigurato dalla donna morta, egli diede al dipinto una carica espressiva di erotica ambiguità, mettendo in luce quanto facilmente la rappresentazione del sacrificio femminile potesse esercitare un necrofilo trasporto per il potenziale erotico espresso da una donna in stato di assoluta passività. L'uomo del tardo diciannovesimo secolo era affascinato dalla donna che potesse essere, per usare le parole di du Maurier, una «inconscia sirena», perfino in punto di morte.

Bisogna mettere in rilievo che, per quante donne, con volontà o rassegnazione perché non avevano altra scelta, seguirono l'esempio di Trilby, altrettante buone pittrici del tempo divennero abilissime a ritrarre «la morte inebriante dell'eroina», come i loro colleghi pittori. Ne offre un eccellente esempio il pastello raffigurante la morte di Albine della pittrice Lucy Hartmann (II, 35), che fu mostrato al salone della Société des Beaux-Arts a Parigi nel 1899. Una espressiva composizione, abile nella tecnica, che mette a fuoco il tema della morte erotica della donna mostrando il corpo nudo di Albine in una posa di voluttuoso abbandono, piuttosto che di morte. La pittrice, infatti, ne mette in luce il rilassamento mortale cancellando quasi il volto della donna, oscurato da una strana ombra, quindi richiamando l'attenzione sulle implicazioni, macabre ed erotiche insieme, suggerite da quella stessa posa.

Una delle novelle di Théophile Gautier più significative in questo senso, che appartiene alla prima metà del secolo, *La morte amoureuse* (conosciuta anche come *Clarimonde*, del 1836) esalta esplicitamente la donna divenuta, nella morte, oggetto di erotico desiderio. Essa descrive la passione proibita di un prete, il narratore della storia, Romuald, per la morta Clarimonde che, in vita, è stata una cortigiana dai gusti dispendiosi. Romuald esamina il corpo della sua voluttuosa tentatrice distesa, in una posa simile a quella di Albine nel dipinto di Collier, «in tutta la sua lunghezza, le mani congiunte al seno», il «corpo pieno di grazia» coperto da un bianco lenzuolo smagliante che «non nascondeva nulla delle sue forme incantevoli e permetteva di scorgerne le splendide linee — sinuose come il collo di un cigno — che anche da morta continuavano a mostrarsi nella loro flessibile grazia. Sembrava una statua d'alabastro scolpita da un abile artista per la tomba di una regina o, forse, rassomigliava piuttosto

II, 35. Lucy Hartmann (attiva nel 1890-1900), «Albine», pastello (1899 ca).

a una vergine assopita su cui silenzioso si fosse posato un immacolato velo di neve».

Il lettore si rende subito conto che la morte, per un uomo religioso come Romuald, era riuscita a purificare perfino un'incorreggibile cortigiana come Clarimonde riportandola all'antica purezza della sua verginità adolescenziale. Quindi, proprio perché, come ad ogni uomo del suo tempo, niente accende più il desiderio della virginale innocenza di una donna, Romuald ammette: «Quella squisita perfezione di forme, sebbene rese pure e sacre dall'ombra della morte, mi turbarono più voluttuosamente di quello che avrebbero dovuto», aggiungendo come giustificazione che Clarimonde, nel riposo della morte, «sembrava perfettamente addormentata, tanto che la sua morte si sarebbe potuta scambiare per sonno». La presenza materiale, idealmente passiva, del corpo della morta, offre a Romuald la possibilità di plasmarla in quella posa di donna perfetta, di «scolpirla» in quella forma in cui, per tutto il tempo, sarebbe dovuta apparire: poiché ora le braccia della morta si potevano porre in croce «sul seno, in atteggiamento di mistico abbandono e silenziosa preghiera». Questo atteggiamento le donava definitivamente tutti quegli

attributi che il maschio del diciannovesimo secolo desiderava di più in una donna: «un aspetto indicibilmente seducente di malinconica castità e intima sofferenza».

Nel procedere della storia Romuald deve rendersi conto, a sue spese, che cercare l'abbraccio virginale del corpo senza vita di una donna di piacere può significare soltanto cedere alle lusinghe del demonio. Il desiderio del maschio borghese della metà del secolo per la donna resa casta dalla morte doveva subito portarlo a cercare l'incarnazione del demonio proprio in quelle donne che avevano osato rimanere in vita. La storia di Albine di Zola è, per esempio, un'esaltata fantasia erotica sulle capacità di questa Eva primigenia di allontanare l'uomo devoto dalla retta via. Nel presentare un sogno perfettamente allegorico dell'Eden, questa storia sembra allontanarsi dalle altre opere «naturalistiche» di Zola. Ma la vampata di desiderio che l'autore impone ad Albine, innocente figlia della natura, desiderosa e perfino ansiosa di morire della stessa morte di Ofelia, tutta per amore, fornisce un'eccellente spiegazione dell'estrema crudeltà e bizzarria, attributi che non possono essere se non «realistici», della caratterizzazione negativa della maggior parte degli altri personaggi femminili. Zola, come molti suoi contemporanei, amava l'ideale di donna condiscendente, letto di fiori in cui l'uomo poteva sprofondare per sentire le carezze, dolci come petali, della sua umile ammirazione. La donna che cercava la morte, preferibilmente d'amore, rappresentava l'immagine di questa fantasia erotico-religiosa. Le donne — fortunatamente la maggior parte — che si rifiutavano di aderire a questo ideale, venivano punite e quasi sempre marchiate d'infamia, come Nana, e considerate immondi insetti generati dal fango della corruzione.

La novella di Albine di Zola è una versione della ben nota leggenda europea, «La vendetta dei fiori», che ispirò anche numerosi pittori. In questa leggenda, per citare ciò che scrisse un critico di *Famous Paintings of the World* nel 1897, una giovane «che giace addormentata tra i recisi fiori multicolori del giardino è sopraffatta dall'aria mefitica, carica dei loro velenosi profumi, e passa, da un sonno, indice di perfetta salute, al sonno della morte». Secondo il significato di queste parole e di molti altri scritti sul tema «sonno di morte», accettando la definizione di Owen Meredith, la morte, intesa come stato ideale della donna remissiva, era un principio tanto familiare nel tardo diciannove-

simo secolo che molti uomini, non appena scorgevano donne addormentate, subito immaginavano fossero immerse nel sonno virtuoso della morte.

La poesia di Dante Gabriel Rossetti *My Sister's Sleep* (del 1850) esprime in modo significativo questo rapporto di uguaglianza tra il sonno e la morte. Rossetti, in un susseguirsi di metafore, suggerisce l'unità triadica di Maria, Madre di Dio, angelo del focolare e donna-martire intesa come raffigurazione di Cristo. La poesia si basa su un avvenimento che Rossetti stava veramente aspettando con molta ansia, qualcosa che gli avrebbe offerto l'occasione di una virtuosa beatitudine: la morte della sorella. Poiché fino a quel momento non era servita gran che al fratello come fonte d'ispirazione, la sua morte avrebbe almeno potuto fornirgli quei contenuti che di fatto Rossetti utilizza nella sua poesia. Egli inserì la figura di un narratore che racconta come il poeta stia contemplando la sorella che egli crede addormentata ma che, in realtà, è morta. «Si è addormentata», Rossetti informa il lettore, «alla vigilia di Natale», giorno molto propizio a mistiche similitudini. «Fuori c'era una fredda luna nel cielo, / Sottile e pura nella chiarità invernale; / Il cavo alone che la conteneva / Era simile a una glaciale coppa di cristallo». Ancora del tutto ignara che sua figlia sia morta, la madre, che l'aveva curata durante la malattia, saluta la nascita di Cristo: «Gloria al Bimbo appena nato!». Come subito si renderà conto, sta veramente inneggiando al sacrificio della figlia — simbolo di quello di Cristo — passata dalla vita alla morte, alla sua «rinascita nell'eternità». Quando la madre scopre la verità del suo estremo sacrificio, una morte tanto dolce da sembrare a chiunque che la figlia sia addormentata, il fratello, appagato, esclama: «Dio sa ch'io sapevo ch'ella era morta. / Ed ecco, in quel frattempo mia sorella dormiva».

Sotto la spinta di questo genere di persuasione morale ci si meraviglia che le donne non decidessero tutte di morire con lo stesso entusiasmo che Rossetti si augurava. Christina Rossetti avrebbe potuto riconoscere la validità della lezione che suo fratello andava predicendo, ma pur senza farne — molto saggiamente — l'esperienza (sopravvisse dodici anni al fratello), visse una vita esemplare di sacrificio scrivendo poesie nelle quali si vedeva morbosamente in quello stato di sonno di morte, come in *After Death* (del 1862) dove immagina la magra ricompensa di una

donna che del sacrificio ha fatto la sua virtù: «Su di me si chinò, pensando che dormissi / E non lo potessi sentire...». Rendendosi conto ch'ella è morta, questo non meglio identificato «lui» della poesia, per cui la narratrice si è sacrificata, mormora, «Povera piccola, povera piccola», un'espressione non propriamente traboccante di tormentata intensità. La morta giustifica in questo modo la freddezza dell'uomo: «Non mi amò da viva; ma da morta / Provò pietà per me; ed è dolce / Saperlo caldo ancora mentre io fredda giaccio». In questo modo Christina Rossetti tentò di convincersi che una donna perbene dovrebbe aspirare al sacrificio per amore e che un sentimento di condiscendente pietà dovrebbe significare per lei una giusta ricompensa, dal momento che l'importante funzione della sua morte, nella sua fredda realtà, sarebbe stata quella di contribuire a suscitare teneri sentimenti nel cuore dell'uomo.

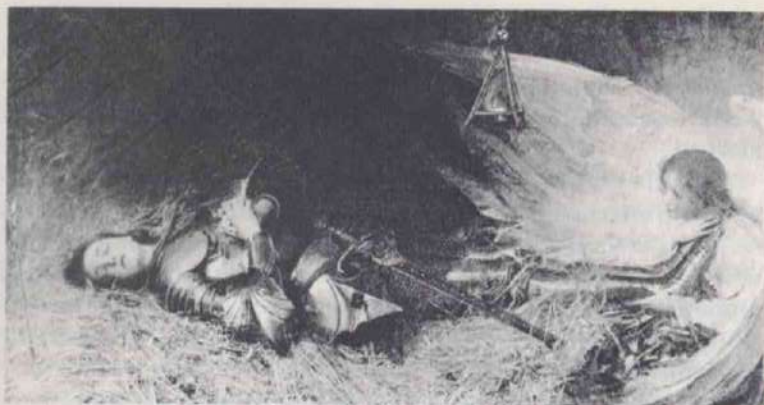
Il sonno di morte di una donna che si era sacrificata assurgeva così a simbolo dell'estrema condiscendenza della donna al principio dualistico che riduceva la relazione uomo-donna a un semplice rapporto di dominio e sottomissione in un'arena in cui il maschio del diciannovesimo secolo poteva sopravvivere e realizzare quei sogni di potere che avrebbero potuto facilmente sfuggirgli di mano nello spietato mondo degli affari. L'equazione sonno-morte, quindi, si arricchiva di implicazioni morbosamente erotiche, offrendo la possibilità al maschio, almeno nell'immaginazione, di conquistare senza combattere, di dominare senza opprimere. Meno la compagna pretendeva, più grande era la sua conquista.

Tennyson, che sempre presentò nelle sue eroine il modello di donna che donava senza chiedere nulla in cambio, si sbizzarrì in numerosissime versioni del tema. Quando, per esempio, la morta Elaine è lasciata alla corrente sulla barca che la porta nel suo estremo viaggio verso Camelot, Tennyson fa dire a Lancelot «non sembrava morta, / Ma profondamente addormentata, giaceva come se dormisse». Il solo fatto che Elaine richieda d'essere abbandonata alla corrente, sul suo letto e con ogni altra cosa, riflette già un aspetto dell'equazione sonno-morte. Il letto di una fanciulla doveva infatti essere il suo «letto da sposa», e una vergine, così si pensava, doveva sempre essere immersa nel suo sonno d'innocenza finché non fosse arrivato il suo amato cavaliere a risvegliarla con un bacio per poter poi essere convenientemente

impalmata. E quindi una vergine che morisse prima che la sua verginità fosse sacrificata al suo fine naturale — quello di riscattare l'anima del maschio dalla dannazione del mondo — passava semplicemente da un sonno d'innocenza al sonno della morte.

Anche la fiaba della bella addormentata veniva quindi inevitabilmente interpretata come simbolo della fanciulla addormentata nel suo sonno virginale, uno stato, per così dire, di sospensione vitale, di vita-in-morte. Nel tardo diciannovesimo secolo furono dipinte numerosissime versioni sul tema della bella addormentata. Spesso gli artisti si prefiggevano di rappresentare una vergine addormentata come se fosse morta, per sottolineare la somiglianza tra il sonno e la morte. Il dipinto «La principessa addormentata» (II, 36) di Frances MacDonald avrebbe potuto essere tranquillamente intitolato «Ofelia» dal momento che la principessa sembra fluttuare, come Ofelia, nella sua tomba d'acqua piuttosto che apparire semplicemente addormentata. Così anche un'Ofelia dipinta da Odilon Redon nel 1905 avrebbe potuto assumere il titolo dato al quadro di MacDonald perché quest'Ofelia sembra tranquillamente addormentata anziché morta.

Numerosi pittori del tardo diciannovesimo secolo provarono grande piacere a ritrarre creature la cui naturale immobilità, nel sonno, le faceva apparire morte oppure, viceversa, il cui abbandono, nella morte, le faceva apparire addormentate. Si dipinsero

II, 36. Frances MacDonald (1874-1921), «La principessa addormentata» (1897 ca).

II, 37. George W. Joy (1844-1925), «Giovanna d'Arco» (1895 ca).

II, 38. Madeleine Lemaire (1845-1928), «Sonno» (1890 ca).

così svariatissime immagini di donne che, nel loro profondo sonno, sembravano morte. Questo offriva l'occasione di rappresentare la donna nel suo ultimo stato di passiva sensualità; dopo tutto si trattava di una donna addormentata e non veramente morta e quindi nessuno poteva accusare l'artista di morbosità. Ma, nello stesso tempo, nessuno poteva impedire a chi guardasse di indulgere in questa visione di sonno di morte immergendosi in ogni sorta di pensieri di morboso piacere e sensualità, proprio osservando quella creatura che appariva tanto protetta nella morte e perciò al di sopra di ogni tentazione. George W. Joy, per

esempio, nella sua «Giovanna d'Arco» (II, 37) esposta alla Royal Academy nel 1895, ritrasse l'eroina — più di tutte associata a una vita d'azione, a battaglie e a diverse attività marziali — mentre dorme tanto profondamente che non si può biasimare se chi l'osserva pensa che sia morta. Infatti la si vede addormentata in un sonno d'innocente femminilità: la sua verginità la protegge un'armatura; la spada in grembo è un'arma contro ogni uomo che le si accosti con pensieri impuri, mentre un angelo è accoccolato ai suoi piedi per tutelare la sua perfetta purezza e la sua militante verginità.

Ogni elemento che il conoscitore d'arte del tardo diciannovesimo secolo aveva imparato ad associare con l'immagine culturale di una bella donna protetta nella morte venne anche usato per raffigurare una donna addormentata. Il quadro intitolato «Sonno» di Madeleine Lemaire (II, 38), esposto a Parigi al Salon della Société des Beaux-Arts nel 1890, avrebbe anche potuto essere intitolato «La morte di Albine»; così, lo scultore tedesco Hans Dammann modellò ciò che si può considerare l'ultima raffigurazione del sonno-morte, una scultura per una tomba esposta a Berlino nel 1899 e intitolata semplicemente «Sonno». La figura maestosamente eretta della donna con gli occhi chiusi su pensieri di morte e le mani colme di fiori venne comunemente a rappresentare, in modo pressoché perfetto, l'ideale di donna della fine del secolo.

Sfortunatamente per loro, gli adoratori di quest'ideale di donna, una vergine asessuata che poteva, o voleva, aiutare la loro causa compiendo tanti splendidi atti di abnegazione, si erano ormai drasticamente ridotti. Le donne, invece di eclissarsi e morire, sembravano sempre più decise a resistere e combattere per farsi ascoltare. Inoltre, ancora una volta l'istinto sessuale tornava a far sentire il suo bestiale richiamo.

CAPITOLO III

La donna languente: vizio solitario e tranquilla detumescenza

Per quanto ardentemente il maschio borghese della fine del diciannovesimo secolo desiderasse credere nella purezza virginale e asessuata rappresentata dalla sacra trinità della donna — la madre, la moglie, la figlia —, gli eventi seguivano il loro corso. Molte donne sembravano perversamente poco propense ad accettare il peso del matrimonio secondo il concetto suggerito nel *Lohengrin*, e seppellirvisi per sempre in remissivo sacrificio. La campagna ideologica che i seguaci di Michelet avevano condotto con tanta energia, tra il 1840 e il 1860, da fare della stessa Venere un modello di virtù, già nel 1848 aveva generato «aberranti» deviazioni, come la Women's Rights Convention, di Seneca Falls, e una marea montante di combattività fra le donne. Anziché sgambettare entro il recintato giardino del proprio focolare domestico, le donne — che simili a bambini bene educati, come tutti sapevano, avrebbero dovuto essere guardate, adorate, ma non ascoltate — cominciavano a sfidare i loro dominatori. Non soltanto mettevano in questione il maggior potere degli uomini, ma respingevano perfino l'idea che una donna onesta non potesse avere i propri impulsi sessuali e dovesse accontentarsi di appagare quelli avvertiti dal maschio. Inoltre, la ricerca scientifica sul comportamento femminile che si stava conducendo negli anni sessanta, stava assumendo un carattere piuttosto inquietante e, nel 1870, autorità in materia come Nicholas Francis Cooke, autore di un manuale di sessuologia significativamente intitolato *Satan in Society*, facevano le più sconvolgenti rivelazioni sulle segrete abitudini private delle fanciulle in fiore. Ciò che affermavano era sufficiente a far vacillare anche la più incrollabile fede nella donna intesa come asessuato angelo del focolare. Cooke che, non senza giustificazione, definiva gli scritti di Michelet sulle donne «falsi, sentimentali e dannosi», fu uno dei tanti esperti che, rispetto alle posizioni estreme assunte alla metà del secolo,

cominciavano a sospingere indietro il pendolo del dualismo maschile circa la vera essenza della femminilità.

Questi esperti interpretavano quasi sempre i movimenti in favore dei diritti della donna come l'effetto di una perversa tensione della mente femminile che trovava le sue radici nella delusione. Secondo loro la rivendicazione dei diritti della donna rappresentava un regresso verso rozze condizioni di vita, un ritorno a uno stadio primitivo della civiltà umana. La donna aveva bisogno d'essere guidata dall'uomo per meglio capire le motivazioni di ogni comportamento, dal momento che nell'uomo la comprensione del bene e del male ha un carattere più «razionale» che nella donna. Essa, disponendo di maggior intuito, avverte invece il bisogno istintivo d'essere assorbita dal maschio, e quindi l'intelligenza razionale è in lei soltanto un attributo superfluo. Profondamente conscio dei terribili effetti che simili idee circa i diritti della donna avrebbero avuto sulle fragili menti femminili, Cooke ammoniva che «anche il solo tollerare una simile idea è sufficiente a influenzare la mente e sbrigliare la fantasia di queste impressionabili creature, stimolare in loro sentimenti d'indignazione e d'insoddisfazione per la loro attuale condizione». Questa terribile, incipiente consapevolezza dell'indipendenza a cui avevano diritto, poteva solo condurre a «una ribellione istintiva che metteva in pericolo la tranquillità e modestia femminili». Cooke si rendeva fin troppo conto che, una volta eccitata, la mente femminile avrebbe potuto trovare un unico sbocco, non certo verso una partecipazione costruttiva nel governo del mondo.

Quello che, secondo ogni probabilità doveva accadere, era che l'uomo sarebbe stato privato della quieta oasi di pace domestica cui presiedeva la sua modesta compagna. «Ella non sarebbe più stata, per lui, una dolce madre, ma una polemica amazzone». L'uomo temeva che, avendo imparato, nel corso del tempo, a liberarsi dal fango del desiderio sessuale — come la giovane di Holman Hunt, il cui «risveglio di coscienza» l'aveva strappata dalle braccia dell'amante — la donna si sarebbe di nuovo abbandonata ad esso ricercando il conforto dell'amplesso maschile e ritornando così nelle spire di quella sessualità cui era sfuggita da poco. Questa sarebbe stata una conseguenza catastrofica perché Cooke era convinto che, nella donna, l'assenza di ogni impulso di desiderio sessuale rappresentasse il pilastro di una

III, 1. William Lindsay Windus (1822-1907), «Troppo tardi» (1858).

sana società. Concludeva dicendo che «ciò che rimane della famiglia, è tenuto insieme dall'armoniosa virtù della donna».

Già nel 1858 il pittore inglese preraffaellita William Lindsay Windus, nel suo quadro intitolato «Troppo tardi» (III, 1), aveva mostrato la sua straordinaria versione, monito per ciò che sarebbe capitato alla donna — veramente, qui, alla famiglia — se i suoi impulsi sessuali si fossero liberati dal bozzolo della sua innocenza adolescenziale: sostenuta amorevolmente dalle braccia di un'amica, una giovane donna minata dalla tubercolosi cerca di reggersi appoggiandosi a un bastone, le dita ossute strette sul manico nella ricerca disperata di qualcosa di stabile che la possa tenere aggrappata alla vita ancora per qualche momento. Con occhi brucianti di delusione essa fissa l'uomo che un tempo ha sperato di sposare. Le si riflette in volto l'angosciosa consapevolezza che, anche se un tardivo rimorso lo ha ricondotto al suo fianco, l'uomo non può arrestare il fatale corso della sua malattia. Egli, che l'ha

amata, rivedendola dopo anni di lontananza si copre gli occhi con il braccio, sconvolto e tormentato alla vista della rovina provocata dalla malattia nella donna che doveva diventare sua sposa. Questo, per quel che riguarda il significato del documento visivo, circa il valore della famiglia secondo l'interpretazione di critici vittoriani e recenti. Ciò che sembra sfuggito, tuttavia, ai critici del ventesimo secolo, è la ragione che spinse Ruskin a giudicare il dipinto corrotto, ragione non certo insita nella rappresentazione della malattia della donna. Quello che inquietò Ruskin e i suoi contemporanei fu l'implicito suggerimento, che essi mai denunciarono, del risveglio sessuale della donna, morbosamente messo in luce dalla figura della creatura innocente che sta tra l'uomo e la sua amata d'un tempo. Il volto della bimba — gli occhi indagatori, il naso nettamente tracciato, i contorni della bocca — assomiglia a quello della donna malata al punto da farci subito dire che si tratta di sua madre. Nello stesso tempo, il modo in cui la bimba guarda l'uomo indica, senza possibilità di dubbio, che ella ha riconosciuto in lui suo padre. Ciò che disturbò i contemporanei di Windus fu il fatto che il pittore osasse macchiare le ultime ore di una bella donna sofferente negandole quella virtù propria al suo stato di nubile e suggerendo quindi che una giovane donna moderna e rispettabile poteva cadere nelle spire di una passione sessuale.

Dieci anni più tardi, dubbiose illazioni circa la castità femminile, così sottilmente suggerite dalla composizione di Windus, e più rozzamente sostenute dai difensori dei diritti sessuali della donna quali Victoria Woodhull e Tennie Claflin costringevano il maschio del diciannovesimo secolo a riconoscere che perfino una donna «perbene» poteva mostrare tracce di impulsi sessuali. Questo provocò la reazione di numerosi scrittori che si ersero a difensori della purezza femminile, decisi a mettere in guardia i loro contemporanei contro i danni provocati dalle piaghe della corruzione facendo presente che quella nascente consapevolezza della propria sessualità avrebbe contaminato giovani donne altrimenti da ritenersi perfettamente pure. Cooke e i suoi colleghi si interessavano soprattutto al nefando «crimine» solitario della masturbazione. Scusandosi infinitamente con il lettore sensibile per l'arditezza del tema trattato, appoggiando le sue asserzioni sulle ricerche più recenti di un gruppo di scienziati specialmente francesi, Cooke, secondo un orientamento scientistico, faceva

echeggiare il campanello d'allarme forzando il lettore a credere, come fatto assodato scientificamente, che il numero delle donne che si masturbavano era «enorme, e i danni che ne derivano altrettanto gravi, così che se ne preferisce ignorare l'esistenza». Era soprattutto preoccupato di quello che accadeva nei collegi femminili che considerava «un'area in cui se ne fa specialmente esperienza e la si mette in pratica». Il solo fatto che Cooke potesse trattare l'argomento indicava chiaramente un significativo slittamento delle posizioni assunte dagli educatori della generazione precedente, che stimavano un'amicizia intima tra donne una delle cause principali del raffinarsi dei sentimenti nella società. William Rounseville Alger, nel 1867, aveva cominciato a pubblicare testimonianze, derivate dalla letteratura e raccolte in un'enciclopedia, che provavano come «l'amicizia tra donne» (*The Friendships of Women*, secondo il titolo del testo) fosse un fatto salutare. Arrivò perfino alla conclusione che se

> un decimo degli sforzi che fanno ora le donne per riempire di svaghi il loro tempo o per gratificare una loro superficiale ambizione, fosse dedicato a coltivare se stesse e amicizie elevate, questo più di ogni altra cosa abbellirebbe la loro vita, arrecando loro piena soddisfazione. Il loro spirito ne risulterebbe elevato, caldo il loro cuore, ricca la mente, raffinate le maniere, improntati a gentilezza e nobiltà i loro rapporti.

Tuttavia, solo pochi anni dopo la pubblicazione di queste nobili espressioni circa la validità dell'amicizia femminile, Cooke insisteva a cercare, in quelle amicizie, gli aspetti più nefandi, e ammoniva i suoi lettori che spesso le ragazze toccavano il fondo della degradazione «sotto la copertura della loro amicizia; le più intime *liaisons* si formano sotto questo specioso pretesto; lo stesso letto accoglie spesso entrambe le amiche». Questo improvviso, scioccante mutamento di posizione di Cooke nei confronti della donna si potrebbe spiegare, almeno parzialmente, con il fatto che il movimento in favore dei diritti della donna era rapidamente asceso alla ribalta dell'interesse pubblico. Nel 1869 Horace Bushnell aveva duramente ammonito che «le donne, una volta ottenuti i loro diritti, non ne potranno più essere private e, se precipiteremo la società americana in quell'abisso e manderemo in rovina la nostra pubblica virtù, sarà la fine della nostra benefica civiltà, recentemente conquistata». Tennie Claflin, nel suo libro del 1871 *Constitutional Equality*, sottolineò l'importanza di

un allora recentissimo fatto storico: «È certo che, se cinque anni fa solo *una pagina su cento* conteneva indicazioni circa lo sviluppo della Questione delle Donne, ora si può trovare soltanto una *pagina su cento* che non dedichi uno spazio considerevole a quel problema; e, fino a quest'anno, così sono andate le cose». La Claflin interpretò questo rapido mutamento come un effetto ritardato della Guerra civile, per cui s'era verificata un'«audace avanzata» di almeno alcune donne nel mondo degli affari. La Claflin poneva anche l'accento su quella reale uguaglianza a cui ogni donna aveva diritto, uguaglianza perfino nei privilegi del sesso. Affermava che, se le donne

> per un solo passo falso sono bandite per sempre dalla società, sono decise a far ricadere la colpa anche sui compagni che le assecondano. Né può l'uomo, a questo punto, tirarsi indietro. Deve essere pronto a uniformarsi a quelle stesse regole che impone alla donna o concederle quei diritti di cui egli gode. Chi ignora i progressi compiuti neanche immagina quali siano le posizioni raggiunte senza il suo consenso. La pubblica prostituzione è di lieve entità paragonata a quella praticata sotto la comoda copertura del matrimonio.

La posizione assunta dalla Claflin rifletteva l'opinione di una frangia estrema del movimento in favore dei diritti alle donne ma, allora come ora, era proprio quell'opinione su cui s'accentrava l'interesse della stampa. L'uomo medio, quindi, vedeva nella Woodhull e nella Claflin, con le loro aspirazioni al successo negli affari, le loro ambizioni rivolte a un'uguaglianza tra i sessi, le personificazioni perfette della «donna nuova». Ci doveva, comunque, essere una spiegazione per questa loro provata voracità economica e sessuale. Cooke, e chi per lui, pensò d'aver trovato la spiegazione nelle pericolose, si potrebbe perfino definirle incestuose, associazioni femminili che fomentavano tali aspirazioni. Infatti, trovandosi in compagnia di altre donne individualmente nelle stesse condizioni, le qualità di ogni donna potevano essere duplicate. L'alto ruolo che, in passato, aveva sostenuto nella società, aveva contribuito alla segregazione della donna: «La venerazione cavalleresca con cui l'uomo tratta ora la donna è causata dalla distanza e dalle differenze tra loro».

Nella vita sociale, d'altra parte, la donna si sarebbe associata ad altre donne: la donna non sarebbe stata più difesa dall'uomo e quindi non avrebbe più avuto modo d'essere diretta dalla sua

preziosa guida. Di lì a poco sarebbe iniziato il disfacimento della società, quel tuffo nell'abisso che già Bushnell aveva previsto. In altre parole, la riscoperta da parte del maschio borghese del diciannovesimo secolo della sessualità della donna e la scoperta del fatto che essa poteva eccitarsi a contatto con un'altra donna, esprimeva metaforicamente la consapevolezza, ancora latente, del maschio che soltanto tenendo le donne divise e impedendo loro di prestarsi reciproco aiuto egli avrebbe potuto mantenerle in una condizione di dipendenza economica e sociale.

Perciò, se solo pochi anni prima il solo vedere due donne insieme avrebbe suscitato immagini di virtuosa gentilezza, ora quell'unione veniva ad assumere il significato di un vizio duplicato, dal momento che la donna, ammoniva Cooke, «estrema nel bene, così è estrema nel male». Non c'è da meravigliarsi se Cooke era giunto a considerare i collegi femminili come focolai di corruzione dove le ragazze avevano la possibilità d'imparare l'una dall'altra la masturbazione. Citando un ricercatore francese che era giunto al risultato che anche tra le fanciulle francesi si verificava una simile tendenza, Cooke poneva in rilievo che «non c'è nessuna giovane che non si possa considerare già dedita a questo vizio o sulla strada di diventarlo».

Cooke, con le sue ammonizioni, metteva in luce i cambiamenti che avvenivano nelle ideologie maschili circa la visione della donna, cioè la riscoperta della sessualità femminile che stava caratterizzando tutta la cultura occidentale. Il rendersi conto che, dopo tutto, anche la donna aveva i suoi trasporti sessuali, generò profonda costernazione negli uomini che credevano che solo mantenendo in vita il mito del volontario sacrificio della donna, angelo del focolare senza pretese, sarebbero stati in grado di evitare quelle richieste sempre più insistenti di prestazioni sessuali che costituivano il tema favorito delle conversazioni dei loro nonni, e perfino dei loro padri, nei *cafés* o nei *fumoirs*. Spinti dalla sempre crescente necessità di sopravvivere nel mondo degli affari, essi erano alleggeriti dal peso di dover dimostrare la loro potenza maschile, questa forma di competizione domestica che ritenevano avesse ostacolato le possibilità delle precedenti generazioni di maschi di concentrarsi sulla sempre più pressante domanda di «rispettabilità pecuniaria». Rispettabilità intesa come «valevole prova della potenza di chi veniva così giudicato», per usare una frase di Veblen, scelta con molta cura per

significare le esigenze che, ogni giorno, l'uomo d'affari di successo doveva affrontare. Le immagini di donne deboli e morenti evocate dall'arte del diciannovesimo secolo, specialmente quelle di creature che, invece di raggiungere il proprio appagamento sessuale, avevano preferito morire di languida passione non contraccambiata — le Elaine, le tragiche Signore di Shalott, perfino le Albine di Zola — erano tanto affascinanti agli occhi dei pittori e degli scultori proprio perché manifestavano l'assoluto bisogno dell'uomo, anche quando rimaneva del tutto insoddisfatto. Quelle creature, che erano morte stringendo il giglio della loro verginità ma al colmo della loro passione, avevano permesso al maschio vittoriano di indulgere nella piacevole sensazione di essere desiderato ma, nello stesso tempo, di non essere impegnato in quelle «virili» e incomode mansioni che, altrimenti, un simile desiderio avrebbe imposto.

Molti borghesi della seconda metà del diciannovesimo secolo consideravano i loro doveri coniugali come un peso e i loro incidentali spasimi di piacere come indice di debolezza individuale. Questo fenomeno può essere documentato all'infinito, dalla non infrequente incidenza di reale celibato dentro o fuori il matrimonio — spesso accompagnato da una viva fantasia erotica — alle dotte disquisizioni dei ricercatori scientifici e degli esperti di sessuologia le cui fila si andavano rapidamente ingrossando. Questi ultimi erano specialmente interessati allo scomodo fenomeno della tumescenza e, più specificamente, al bisogno che l'uomo sentiva di liberarsi da quella disperata condizione. Il ginecologo Bernard S. Talmey, il cui libro *Woman*, del 1904, sebbene s'indirizzasse ai soli medici fu pubblicato in svariate edizioni in pochi anni, descriveva con precisione scientifica l'eccitabilità maschile provocata dallo stato di tumescenza, invariabilmente seguito dall'«impulso di detumescenza», ossia dal desiderio di «dar sfogo e distensione all'ansia nervosa e alla congestione fisica dei genitali». Talmey, sebbene affermasse che, generalmente, tale impulso era ritenuto «uno dei più imperativi», sosteneva in modo abbastanza enigmatico che «lo scopo dell'istinto è sempre risultato sconosciuto all'uomo».

Anthony Ludovici — figlio e nipote di famosi pittori inglesi del diciannovesimo secolo — che visse e operò fino alla metà del ventesimo ma sempre ancorato alle ideologie vittoriane, trattò il problema in *Enemies of Women*, uno dei suoi numerosi manuali

sulla «questione della donna» indirizzati agli uomini e alle donne. Riferendosi alle frustrazioni fisiche che affliggevano il maschio borghese, tanto che era giunto a considerare le sue prestazioni perfino nel matrimonio come seria espressione di virtù, Ludovici identificava «la condizione in cui gli uomini sono più propensi a mostrarsi sentimentali verso le donne, specie se giovani e belle, e corteggiarle più del dovuto, come uno stato di astinenza o tumescenza acuta o subacuta». Questo particolare e disagevole stato di congestione rappresentava «il momento soggettivo che costringeva il casto maschio tumescente a trasfigurare l'oggetto del suo desiderio sessuale».
Ludovici pensava che questa «tenerezza tumescente» che l'uomo avvertiva pensando alla donna fosse disastrosa per la sua virilità. «Un uomo tumescente», affermava, «non importa a quale età, alla fine non può non cadere sotto il dominio della donna. Se, dopo venticinque anni di matrimonio, quando la moglie non sa più stimolarlo adeguatamente, rimane cronicamente tumescente, questo lo pone cronicamente sotto il dominio della donna». Ludovici, il quale non nascondeva che nel 1904 aveva ventidue anni, asseriva d'essere stato testimone oculare del terribile fenomeno che indicava come caratteristico del maschio del tardo diciannovesimo secolo e che, insisteva, era «quasi endemico» nell'Inghilterra di quel periodo.

È evidente che il conflitto tra il richiamo del desiderio sessuale e quell'ideale di castità che fu considerato il segno distintivo di un uomo di estrazione sociale e cultura superiore, rappresentò un cruciale dilemma per molti maschi del tardo diciannovesimo secolo. Si nutrivano dubbi circa il fatto che l'astinenza potesse nascondere l'incompetenza. Quindi, le eroine di Tennyson, le poetiche Ofelie che castamente si struggevano per gli uomini, divennero simboli anche più rassicuranti da morte, perché da vive avrebbero potuto stimolare la fantasia dell'uomo e determinare il suo imbarazzante stato di «persistente tumescenza», per usare la pittoresca espressione di Ludovici. Mentre, al sicuro tra le braccia della morte e pronte per essere contemplate con le lacrime agli occhi, non potevano non determinare nei loro ammiratori un pacifico stato di detumescenza.

Negli anni settanta dell'Ottocento, con la riscoperta della sessualità femminile e la consapevolezza che la masturbazione delle donne costituiva un urgente problema da risolvere, una

nuova strana forma di rassicurante voyeurismo, espressione dell'aspirazione del maschio a non lasciarsi coinvolgere nella sessualità femminile, trovò forma nell'arte visiva, in particolare in Inghilterra, a causa delle asserzioni di Ludovici. Queste nuove raffigurazioni mostravano la donna sia come oggetto d'erotico desiderio sia come una creatura particolarmente autosufficiente, distaccata, senza il bisogno di eccitare, negli ammiratori, alcun erotismo personalmente gratificante. Immagini così concepite permettevano al maschio del tardo diciannovesimo secolo di penetrare furtivamente nel mondo della donna, derivandone anche quel che si potrebbe definire un confortante senso di «riposante detumescenza». Queste immagini formano gli elementi costitutivi del fenomeno artistico del tardo diciannovesimo secolo della «donna collassante».

Non è difficile trovare le origini di questo fenomeno nelle pretese del maschio vittoriano che la moglie servisse, nello stesso tempo, da splendido ornamento al suo successo mondano e da angelo tutelare di tutte le sue intime virtù nell'ambito della famiglia. Già si è spiegato come, per mantenersi degna di quei suoi compiti, la donna non dovesse impegnarsi in lavori produttivi, almeno pubblicamente, perché tale impegno avrebbe denunciato l'impossibilità del marito a mantenerla. Non doveva neanche compromettere la reputazione del marito abbronzandosi la pelle come una rubiconda contadina, perché ciò avrebbe indicato l'inabilità del marito a farle sentire la sua autorità. La moglie borghese del tardo periodo vittoriano, così mitizzata, era la vera personificazione del dolce far niente, di quella svogliata indolenza, propria di una creatura la cui esistenza, se non fosse stato per i suoi compiti di servire da ornamento e di generare, non avrebbe avuto alcun significato.

Nelle raffigurazioni fine secolo la donna collassante era caratterizzata — in modo molto appropriato data la sua natura apatica — da un'aria d'estrema debilitazione. Spesso veniva ritratta come se stesse per addormentarsi, oppure già addormentata. In origine ella rappresentava la dea della sublime consunzione; molto probabilmente l'immagine della donna collassante derivava da questo fiore appassito di debolezza, come dimostra il dipinto di James Abbott McNeill Whistler «Sinfonia in bianco n. 3» del 1867 (III, 2), in cui elementi del culto dell'invalidità, un senso di aristocratica noia e di nuovo languore erotico un poco

inquietante s'intrecciano per offrire uno dei primi esempi di raffigurazioni del genere. In questi quadri qualche volta compare l'immagine di una sola donna collassante, più frequentemente ella appare in compagnia di una o più amiche. Spesso si tengono per mano oppure si chinano l'una verso l'altra, languide e assonnate, con un'aria di soddisfatta spossatezza dipinta sui volti. Dissimili dalle eroine che s'annullavano nella loro idealmente sublime consunzione, queste donne mostrano di trovarsi in ottime condizioni fisiche. Tuttavia, oppressa dal semplice peso di dover condurre la sua vita fisica, la donna collassante non dà l'impressione di sapersi mantenere eretta. Il solo sforzo di vivere sembra esaurirla. Sarà istruttivo seguirla nel suo progressivo crollo.

Le figure femminili ritratte nel noto dipinto di Edward Coley Burne-Jones, molto popolare anche ai suoi tempi, intitolato «Le scale dorate» (III, 3), scendendo lungo una spirale di gradini già mostrano una particolare instabilità. Il pittore ha voluto dar loro un aspetto vagamente simile a quello di angeli, ed esse sembrano, effettivamente, le ospiti di un classico collegio femminile poco disciplinato. Il pittore, nel rappresentare il loro movimento di discesa, ha voluto suggerire come il senso di una forza straordinaria che le trascini giù, quasi spinte dal loro stesso peso e dalla

III, 2. James Abbott McNeill Whistler (1843-1903), «Sinfonia in bianco, n. 3» (1867).

III, 3. Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-98), «Le scale dorate» (1880).

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

loro incapacità a reagire, così ammassate, curve, deboli, chine l'una verso l'altra in modo goffo e fiacco, come inesorabilmente attratte dalla gravitazione terrestre.

È chiaro che queste donne sono trascinate verso il basso dal loro stesso peso e, una volta giunte in fondo, ci si aspetta che debbano per lo meno sedersi per far riposare le loro forme massicce. Lord Leighton, per esempio, nel suo dipinto «Solitudine», rappresenta una corposa donna gagliarda su un piedistallo di roccia, ma talmente oppressa dalla massa del suo corpo, con così poca capacità muscolare di sostenersi, da dare l'impressione a chi la guarda d'essere in imminente pericolo di crollare su se stessa. Nel dipinto l'indolenza esistenziale il vago tocco di sublime consunzione che appare sul volto della donna trovano una funzione di supporto nell'enorme volume dei fianchi e delle cosce, una massa grottescamente esagerata, quasi un immenso bozzolo avvolto nei drappeggi. Osservando quadri come questo non si può fare a meno d'approvare il giudizio di quell'anonimo collaboratore di «The Magazine of Art» che, nel 1881, con sottile intuito, attribuì a quella «tendenza moderna» il gusto di rappresentare la bellezza femminile «in linee allungate, mollezza e severità di forme».

Il critico americano Earl Shinn, scrivendo la sua monumentale opera in più volumi *The Art Treasures of America* (1879) sotto lo pseudonimo di Edward Strahan, nel trattare il languore che appare nelle immagini femminili dipinte dal francese Alexandre Cabanel (il cui stile influenzò notevolmente i pittori contemporanei inglesi), sottolineò quella caratteristica «snervante debolezza», aggiungendo che l'artista sembrava prediligere immagini di donne in cui «la carne si scioglieva in una glutinosa deliquescenza, non sostenuta da alcuna struttura ossea». L'acuto commento di Shinn vale anche per le figure dipinte da Leighton o da Albert Moore. Era infatti inevitabile che donne voluminose, come queste che i pittori insistevano a voler raffigurare, con tutta la massa senza energia del loro corpo finissero col crollare su se stesse a causa del loro stesso peso, sostenute, come meglio potevano, da divani e cuscini. Sia Moore che Leighton fecero di questo genere di pittura una specialità molto richiesta dai conoscitori. «Il ventaglio», un quadro che Moore dipinse in molte versioni alla metà degli anni settanta per la gioia di facoltosi contemporanei (III, 4), ci mostra due avvenenti fanciulle nei loro diafani abiti,

oppresse dalla stanchezza e dai muscoli troppo deboli per sostenerle. Sembra proprio che abbiano le membra paralizzate dal sonno e che, cercando la posizione adatta in cui adagiarsi, siano costrette a compiere strane contorsioni che accentuano l'estrema indolenza del loro passivo atteggiamento.

Burne-Jones, in una serie di dipinti che illustrano *The Legend of the Briar Rose*, una versione della Bella Addormentata, associa elementi del tema della donna morta a quelli della donna collassante, rappresentando corpi femminili che «s'appoggiano l'un l'altro» in una sequenza significativa di crollo, quasi siano le stesse fanciulle di quell'immaginario collegio di «Le scale dorate», ma in uno stato di più profondo spossamento (III, 5).

«Giugno ardente», senza dubbio il dipinto più riprodotto di Lord Leighton, offre il caratteristico esempio della donna collassante. Vicino all'acqua di un mare dorato, illuminato dalla luna, riposa una giovane dalla diafana veste rosso-fiamma. La fanciulla è chiaramente esausta. Raggomitolata su se stessa, sprofondata nella propria massa, le sue forme sono diligentemente composte in un solido insieme di carne e membra. Le parti del corpo sembrano avere poca attinenza tra loro, ma suggeriscono una enorme massa che sprofonda lentamente sotto il suo peso compatto. Commentando il dipinto che rappresenta «una fanciulla addormentata, abbandonata su un giaciglio marmoreo, nell'estremo rilassamento del sonno», Henry Blackburn, nelle sue

III, 4. Albert Moore (1841-1893), «Il ventaglio» (1874 ca).

III, 5. Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898), studio per il giardino di carta della «Leggenda della Rosa di Briar» (1887 ca).

«Academy Notes» per il 1895, specifica che il lavoro è significativo di quell'erotismo passivo femminile, segno iconico della distensiva detumescenza.

Alla domanda, posta da un lettore di «The Magazine of Art» i cui collaboratori erano entusiasti sostenitori dell'arte di Leighton, la rivista, in un numero del 1897, diede una significativa risposta che lascia perfettamente intuire le «innocenti» intenzioni che animavano Leighton mentre dipingeva quel quadro o altre opere simili. Così il critico commenta «Giugno ardente»:

> Era la posa che, per caso, una modella aveva assunto durante un breve periodo di «riposo». Questo è quanto chi scrive ha appreso dallo stesso artista. Lord Leighton fu affascinato da quella posa inconsueta che esprimeva l'estrema distensione di un corpo eccezionalmente flessibile. Ne fece subito uno schizzo e lo usò come figura d'ornamento del piccolo bassorilievo nell'angolo in basso a destra del bagno che compare nel dipinto «Riposo d'estate». Secondo la sua dichiarazione egli intendeva farne la figura centrale di un quadro importante che, prevedeva, avrebbe dipinto l'anno seguente. Mantenne la parola e il risultato fu «Giugno ardente».

Il dipinto dello stesso pittore intitolato «Luna d'estate» (III, 6), riesce a dare quell'impressione di enorme massa, così rilevante in «Giugno ardente», unendo i corpi di due figure femminili in un'immagine che rappresenta veramente l'apoteosi dell'apatia

femminile, la visione finale della donna collassante. Le due donne, come tutte quelle dipinte da Leighton, presentano un corpo massivamente robusto dando, nello stesso tempo, l'impressione di non essere «sostenute da un'appropriata struttura ossea», di non avere né una spina dorsale né una muscolatura capaci di sorreggere il loro peso. Leighton le ha abbandonate quasi con disprezzo su un ripiano, come sacchi di patate di cui si possa disporre. Deboli, esauste, pericolosamente pesanti, queste figure di donne rilassate nel sonno, nell'apparente sterilità della loro passiva esistenza, riflettono un erotismo che esclude, di fatto, ogni tipo di attivo coinvolgimento da parte di chi guardi. Queste figure, per il particolare rilievo dato al loro atteggiamento di estrema apatia, suggeriscono la causa, sessuale, che ha determinato la loro stanchezza; una causa, tuttavia, che non implica alcuna partecipazione da parte del maschio. Così, chiuse, ripiegate su se stesse, fanno parte di una serie di modelli continuamente riprodotti alla fine del secolo in cui ogni energia sembra essere stata risucchiata dall'eccessivo indulgere nel loro piacere solitario.

III, 6. Frederic, Lord Leighton (1830-1896), «Luna d'estate» (1872 ca).

In *Satan in Society* Cooke offriva un emozionante sommario dei recentissimi «dati scientifici», derivati da studiosi inglesi e francesi, che aiutava il lettore a scoprire il vizio inguaribile della masturbazione femminile. Il commento di Cooke si può considerare significativo della cognizione che, nel tardo diciannovesimo secolo, si aveva di quel vizio. Chi lo praticava, come è già stato detto, era per lo più una collegiale che, a sua volta, dal momento che si trattava di «un vizio contagioso», l'aveva appreso dalle compagne. Cooke dichiarava, in tono di minaccia, che ci si dovrebbe rendere conto del fatto che «il vizio di un singolo masturbatore reca sempre i suoi frutti». Era convinto che questo fornisse «la spiegazione di quanto frequentemente si riscontrava in luoghi dove un gran numero di giovani si trovavano riuniti: scuole, pensioni, collegi, insomma tutti quei luoghi dove viene impartita una comune educazione». Portava quindi esempi concreti:

> I sintomi che ci danno la possibilità di riconoscere o di sospettare questo vizio sono: una condizione generale di stanchezza, languore, perdita di peso; un aspetto pallido, magro, livido, gonfio, flaccido, prende il posto della bellezza, freschezza e colorito della pelle, del vermiglio delle labbra e candore dei denti; cerchi azzurri intorno agli occhi infossati, smorti, senza espressione; un'aria triste, tosse secca, un senso d'oppressione, mancanza di respiro al minimo sforzo fisico, sintomi incipienti di consunzione.

Tra i sintomi c'erano anche stati patologici della psiche come «tristezza o malinconia, il voler star soli o l'indifferenza, l'avversione ai piaceri legittimi». Cooke era persuaso che «l'insorgere di una malattia, la prostrazione, l'estrema debilitazione, i seri danni che si verificano a carico delle funzioni gastriche e uterine per cui si deve consultare un medico, troppo spesso derivano da quel vizio».

Ne risulta chiaramente che i maschi del tardo diciannovesimo secolo, trovandosi di fronte a una generazione di donne divenute delle invalide a causa di un'educazione morale troppo rigida e che, adatta com'era al culto dell'angelo del focolare — tanto diffuso negli anni cinquanta e sessanta — non offriva loro molte prospettive, cercavano di gettare la colpa sulla visibile debilitazione delle donne, ponendo l'accento sul fatto che la loro identità era ormai costituzionalmente alterata. Così, anche quella triste

condizione psicofisiologica in cui versavano molte donne del tempo — una verità attestata da femministe e antifemministe di tutto il mondo — veniva ridotta a un interessante caso di clinico voyeurismo. Gli uomini, spaventati all'idea d'essere fisicamente attratti da quelle ormai quasi mitizzate creature e temendo, nello stesso tempo, di perdere il loro autocontrollo a causa del forte impatto emotivo determinato dalla loro tumescente condizione, avevano ora la possibilità di giustificarsi riconoscendo l'invalidità della donna come effetto di quella tendenza a un «illecito autoabuso» di cui loro non si potevano ritenere assolutamente responsabili.

Di conseguenza, secondo i dati forniti da numerosi studiosi contemporanei, il maschio, alla fine del secolo, finì col credere ossessivamente che stimolazioni sessuali di ogni tipo potessero avere effetti degenerativi sulla donna. Ella era adatta alla sola mansione d'essere madre, compito che la doveva assorbire completamente. Certo, una donna virtuosa, mostrando un adeguato disprezzo, poteva sottomettersi con riluttanza alle richieste del proprio marito, ma solo nella gioiosa speranza di rimanere subito incinta. I mariti che scoprivano nelle mogli il continuo piacere d'abbandonarsi alle loro sollecitazioni, le sospettavano di dedicarsi clandestinamente a «quel vizio». Soltanto donne perdute potevano provare piacere nei rapporti sessuali. Molti uomini temevano che, impegnandosi a soddisfare quei bisogni necessari per la sopravvivenza del nucleo familiare, le mogli potessero derivarne piacere e quindi ricercarlo anche altrove.

Poiché la capacità di autocontrollo, essendo un attributo maschile, si pensava fosse più debole in una donna, si sospettava che perfino donne perbene potessero soccombere al richiamo dei sensi e, in segreto, assuefarsi al «vizio solitario». Le verifiche, proposte da Cooke per accertare se le donne si masturbassero, vennero a significare una condizione colma di indicibili implicazioni circa pratiche illecite di narcisistico erotismo. Il vizio solitario aveva lasciato queste donne in una condizione di debilitazione fisica e mentale. In realtà, Cooke si era limitato a descrivere i sintomi caratteristici, visibili nella donna del tardo diciannovesimo secolo, che soffrisse di quell'invalidità di natura psicofisiologica causata dal suo passivo accettare il culto dell'angelo del focolare. Tuttavia Cooke aveva anche convenientemente indicato come si potesse identificare quella pratica femminile,

recentemente scoperta, propria di un comportamento stolto e indegno. I medici potevano così spiegare ai mariti inorriditi che il sangue, defluendo dal cervello agli organi genitali eccitati delle loro mogli, impoverisse le loro menti come i loro corpi, assopendo fisico e spirito in uno stato di torpido erotismo narcisistico.

Questa singolare, passiva condizione di vizio, questa nuova affascinante prova di come garbatamente le donne si dedicassero a quella pratica, non poteva che attrarre incondizionatamente i pittori del tempo. Essi si affrettarono, quindi, a documentare le tappe successive del collasso fisico della donna dovuto al suo narcisistico erotismo. Tra i pittori che raffigurarono questo tipo di donna apatica, onanista, il più importante fu Albert Moore, che iniziò il suo pubblico a orge solitarie di femminile sensualità. In una serie infinita di dipinti egli sfruttò il tema dell'erotismo passivo della donna rappresentando gruppi di donne (in accordo con la teoria che il «vizio» era contagioso) oppure singole figure femminili perse in un loro mondo febbrile, staccate dalla realtà maschile e perfino, sembrerebbe, dal pensiero del maschio.

In lavori dai titoli ingannevolmente innocenti quali «Un cestino da lavoro», «Margherite gialle» (III, 7), «Petali di rosa», come nel dipinto intitolato «Le sognatrici» — che associa elementi tratti da tutte queste opere e fa mostra di una spossata femminilità (III, 8) — Moore insiste a trattare quel tema secondo una tecnica che permetteva al suo pubblico di compiacersi illecitamente di quelle dilettevoli visioni, dal momento che, secondo le parole di Cosmo Monkhouse, la sua arte si mostra «per lo più poco suggestiva, estranea, scarsamente emotiva» («The Magazine of Art», 1895). I dipinti di Moore, proprio perché si limitavano a un solo oggetto, quello della passiva, quindi inoffensiva sensualità femminile, esprimevano in modo perfetto il punto di vista del maschio vittoriano dell'alta borghesia e della borghesia, circa la «natura della donna». Allo stesso tempo quei dipinti servirono a razionalizzare e a «estetizzare» l'immagine culturale della moglie vittoriana nella sua condizione d'invalidità.

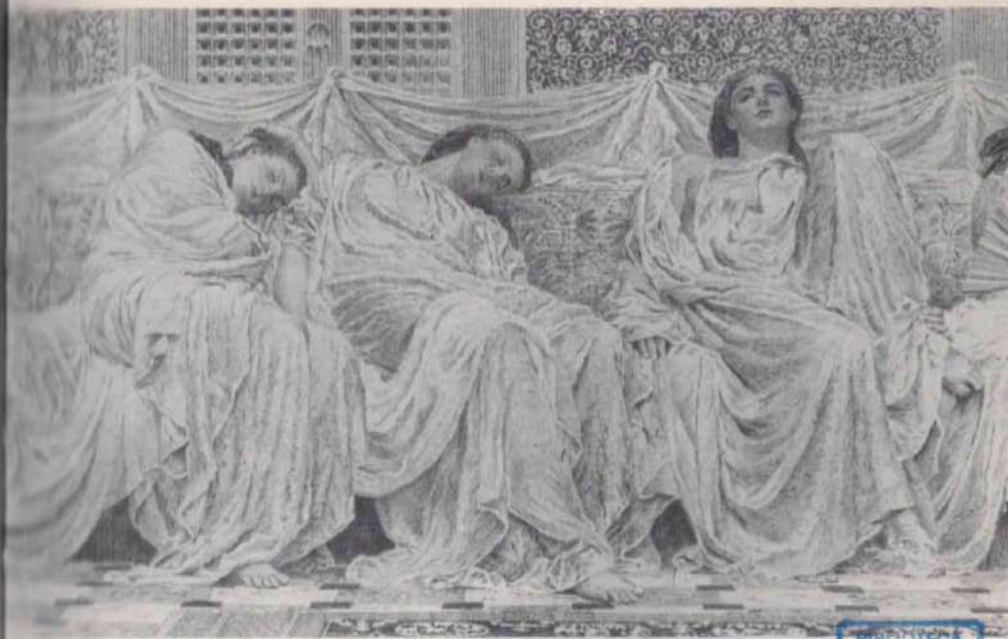
Il profano del tardo diciannovesimo secolo avrebbe potuto fraintendere le implicazioni «scientifiche» insite nella particolare languida sensualità che traspare dalle figure femminili rappresentate da Moore e da Leighton. Questi pittori, come la schiera dei loro seguaci quali William Reynolds Stephens, John William

III, 7. Albert Moore (1841-1893), «Margherite gialle» (1880 ca).

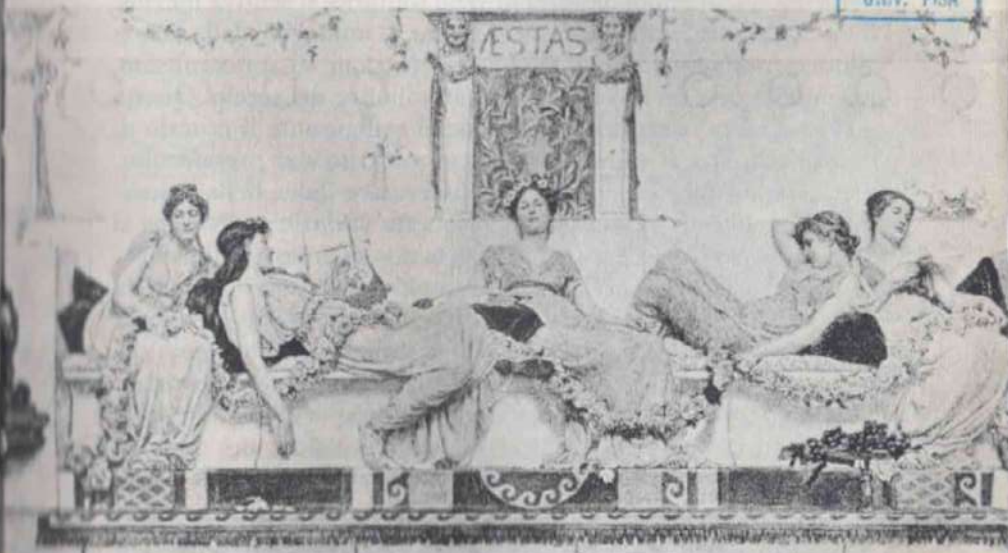
Waterhouse, William Godward, Harold Speed e Evelyn Pickering de Morgan, per giustificare le loro particolari raffigurazioni di donne trovarono il facile espediente di agghindarle in costumi classici, facendo così passare le loro opere per «documenti storici» che rappresentavano l'incontrollabile, istintiva permissività dei tempi antichi «quando il mondo era giovane». Proprio questo, infatti, era il titolo di un quadro di Edward Poynter, esposto nel 1892 alla Royal Academy, dove compare un gruppo di tre donne collassanti, tema preferito dal pittore. Le implicazioni decorativamente e blandamente erotiche — ma inoffensive — suggerite dai gruppi di signore piacevolmente spossate dipinte in queste opere, le rendevano del tutto idonee ad essere appese sulle pareti di club e degli edifici pubblici. La monumentale opera di Stephens, «Estate» (III, 9), dipinta nel 1891, fu destinata a decorare il

guardaroba (!) delle sale di esposizione della Royal Academy.

Sebbene fossero i pittori inglesi a rappresentare il tema della donna collassante con la più ostinata determinazione, anche i pittori del resto del mondo erano attratti da quel soggetto. In Francia, per esempio, Pierre Puvis de Chavannes si specializzò nel ritrarre donne maestose, signorilmente apatiche. Fu la sua opera a indirizzare i simbolisti verso la concezione di donne languenti. Charles Chaplin, un pittore più accademicamente ortodosso, offrì straordinari esempi di sensuali figure femminili apparentemente senza sostegno osseo o spina dorsale. La sua grande tela intitolata «Sonno» (III, 10), dipinta nel 1886, presenta, forse più di ogni altra, l'immagine di un erotismo femminile eccessivamente passivo. Su un letto addobbato con fluenti panneggi simili alle onde del mare circostante, una donna dorme nel suo gratificante abbandono. Il suo corpo in equilibrio instabile, soffice, come un budino non ancora pronto, sembra stia per dissolversi nel fluttuante tessuto che l'avvolge. Sembrerebbe fisicamente impossibile, per questa donna, rialzarsi e liberarsi dall'agonia di quel suo languore che la distrugge.

I pittori americani tendevano a sottolineare gli aspetti narcisistici impliciti nella figura della donna collassante. John White Alexander, nel suo ossessivo quadro «Ricordi» (III, 11), del 1903, associa con suggestiva efficacia elementi di purezza virginale e mistico trasporto, suggerendo appena un morboso legame tra le due giovani ivi raffigurate: «Qualche perversione può spesso provocare manifestazioni di falsa spiritualità», ammoniva i suoi numerosi lettori Bernard Talmey, proprio negli stessi anni in cui Alexander dipingeva il suo quadro. «Ricordi» che si riferiscono a quegli atti innominabili compiuti insieme in collegio in un tempo passato, oppure al libro che una delle due giovani tiene in mano, simbolo di quelle «letture di testi proibiti, in cui autori indegni trattano, a vivaci colori, le deplorevoli aberrazioni dei sensi»? Secondo l'anonimo specialista francese del *Dictionary of Medical Sciences* fedelmente citato da Cooke, tra le giovani donne come quelle raffigurate da Alexander, questa era «una delle principali cause della loro depravazione». Forse il quadro di Alexander vuole suggerire che una giovane già depravata può sottilmente influenzare la personalità ancora innocente della sua amica. La forza del dipinto risiede nell'ambiguità del suo messaggio; certamente, però, non esprime quella «primitiva, inconscia

III, 8. Albert Moore (1841-1893), «Le sognatrici» (1882).

III, 9. William Reynolds Stephens (1862-1943), «Estate» (1891).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

III, 10. Charles Chaplin (1825-1891), «Sonno» (1886).

sessualità» che, erroneamente, i critici del ventesimo secolo amavano attribuire alle opere dei pittori vittoriani.

La donna, abbandonandosi al vizio solitario, si sentiva inevitabilmente stanca, quindi incline al sonno. L'immagine della donna addormentata, nelle sue ricche implicazioni di autoerotismo, divenne il soggetto favorito dei pittori alla fine del secolo. Questo tema presenta caratteri affini a quello raffigurante il criterio di uguaglianza tra il sonno e la morte preferito dai preraffaelliti. Tuttavia, anziché sollecitare nell'osservatore l'idea della donna-martire nell'atto del suo sacrificio, questa variazione del tema si basava piuttosto sull'assunzione che la donna potesse soddisfare i suoi bisogni fisici senza l'aiuto del maschio, liberandolo quindi da ogni responsabilità di natura erotica e permettendogli, ancora una volta, quella passiva condizione di titillamento aberrante che portava senza conseguenze a uno stato di quieta detumescenza.

Sebbene non ci fosse alcuna indicazione che la donna intendesse appagare i propri stimoli sessuali senza l'aiuto del maschio prestandosi, anche se passivamente, ai piaceri di un rituale *à deux*, la contemplazione del suo erotico affaticamento sembrava promettere a qualche maschio del secolo estasi maggiori di quelle che

si sarebbe potuto aspettare dalle particolari stimolazioni che portavano la donna nella condizione di doverle soddisfare. Già nel 1831, nel suo romanzo *La peau de chagrin*, Balzac, con il suo tragico eroe Raphael, aveva presentato il tipo d'intellettuale che, guardando con piacere il corpo dell'amata Pauline mentre dorme, associa creativamente il sonno alla morte: «Guardare la propria donna che sorride nel suo quieto sonno mentre tu la vigili, che ti ama perfino nel sogno, quando sembra non esistere come persona reale, che ti offre silenziosamente le labbra, che ti parla nel sonno dell'ultimo bacio; [...] sono queste gioie inesprimibili?».

I pittori che sondarono il potenziale erotico implicito nell'immagine della donna addormentata usarono generalmente, per i loro dipinti, titoli anonimi, come «Sonno», «La terra del sogno», «La Bella Addormentata», «La danzatrice stanca», «Un pomeriggio d'estate», «L'ora incantata», «Riposo» e così via. Perfino un pittore come John Singer Sargent, cui la professionalità di ritrattista imponeva un certo tipo di rappresentazione «eretta» delle figure femminili, si compiaceva occasionalmente, come

III, 11. John White Alexander (1856-1915), «Ricordi» (1903).

dimostra il suo quadro del 1894 «Riposo», di raffigurare donne in estremo stato di crollo; senza dubbio il soggetto, come nel caso di Leighton che così concepì il suo «Giugno Ardente», gli fu suggerito dalla posa di una modella in uno dei suoi momenti di stanchezza.

Sarebbe sciocco, naturalmente, cercare di scoprire dietro ogni raffigurazione di donna addormentata o collassante del periodo un deliberato proposito, da parte dell'artista, di esprimerne il momento di narcisistico piacere, tuttavia è certo che gran parte del pubblico colto di fine secolo era del tutto sprovvista di normali conoscenze mediche. Le nozioni fondamentali di quella scienza furono offerte da Talmey che, molti anni dopo Cooke, continuava a proclamare che i tratti esteriori, caratterizzanti il culto dell'invalidità, erano indice di eccessive pratiche erotiche. Indulgere smodatamente in questo piacere, insisteva Talmey, portava inevitabilmente a una condizione di «anemia, esaurimento, astenia dei muscoli e dei nervi, indebolimento mentale. Individui privi di moderazione presentano un colorito pallido, tratti allungati, flaccidi, qualche volta tesi. Sono di carattere malinconico, incapaci di esercitare per lungo tempo attività impegnative fisiche o mentali». Cooke aveva già messo in guardia i suoi lettori contro la donna, anche dall'aspetto più innocente, che avrebbe potuto molto abilmente nascondere il suo vizio sotto la copertura del sonno. Quindi, chi voleva cogliere in fallo una giovane masturbatrice, doveva furtivamente riuscire a smascherarla: «Non tiene mai le mani ben visibili sul letto, e generalmente preferisce nascondere il capo sotto le coperte. Subito dopo essersi coricata, sembra immersa in un sonno profondo». Cooke pensava che il sonno di una giovane fosse uno «stato che desta sempre sospetti nell'osservatore allenato». Quindi, «il sonno innaturale di una giovane che finge di dormire può aiutare l'osservatore a smascherarla».

Perfino la vista di una donna addormentata, dunque, poteva suggerire fantasie erotiche particolari ed aberranti all'amatore d'arte della fine del secolo, fantasie che gli artisti del tempo cercavano in ogni modo di stimolare quando non rimanevano essi stessi coinvolti nella ricerca, anche più morbosa, dell'equazione sonno-morte. Nel quadro di Alfred-Philippe Roll «Sonno» (III, 12), l'immagine della donna addormentata presenta caratteri simili a quelli descritti da Cooke quando si riferisce a una donna

III, 12. Alfred-Philippe Roll (1846-1919), «Sonno» (1895 ca).

che finge di dormire per praticare le sue attività erotiche, il cui respiro si fa «più affannoso, le pulsazioni più accentuate, più forte e veloce l'afflusso del sangue, la temperatura sale oltre il limite del normale». La «Donna addormentata» (III, 13) del pittore russo Konstantin Somoff, che appare con un'espressione estremamente compiaciuta sul volto e una mano suggestivamente e strategicamente in posa (tanto da richiamare volutamente la forma sinuosa di un serpente), sembra suggerire che l'artista nutrisse simili sospetti circa le attività praticate dalla dama prima di sprofondare nel sonno. Il dipinto di Somoff avrebbe potuto illustrare i versi di Swinburne tratti da *Laus Veneris* che dimostrano tutta la preparazione del poeta in materia: «Le palpebre tranquillamente serrate, senza dubbio / Un sonno profondo le accendeva il sangue in ogni vena». Il quadro di Arthur B. Davies, «Sonno», che fruttò al pittore una speciale menzione quando fu esposto nel 1913 al Carnegie Institute di Pittsburgh, presenta un gruppo di esauste giovani immerse nella natura che sembrano oppresse da un languore non del tutto attribuibile alla loro passeggiata all'aria aperta (III, 14).

Come Davies, che fece di questo genere di pittura una specialità, molti pittori alla fine del secolo amavano rappresenta-

III, 13. Konstantin Somoff (1869-1939), «Donna addormentata» (1911 ca).

re donne addormentate nel loro impatto di piacevole, tranquilla, non coinvolgente implicazione sessuale, immerse nella natura. Joseph Engelhardt, uno dei membri del viennese «Ver Sacrum», dipinse tre giovani esauste tra le chiazze d'ombra proiettate da un albero compiacente. In un angolo, in alto a destra della tela come al solito anonimamente intitolata «Sonno» (III, 15), lontano dal gruppo formato dalle tre donne, si nota una figuretta particolarmente mostruosa che si trascina, pigra e indaffarata allo stesso

III, 14. Arthur B. Davies (1862-1928), «Sonno» (1905 ca).

III, 15. Joseph Engelhardt (1864-1941), «Sonno» (1898 ca).

tempo, con gli occhi infossati propri di quel maschio che Cooke trovava propenso all'autoerotismo, un essere «dai modi inespressivi, ottusi, imbarazzati, distratti, malinconici, effeminati». Infatti, questa speciale creatura che Engelhardt ha dipinto sembra essere soltanto in grado di guardare da lontano, da una distanza di sicurezza, le belle donne autosufficienti distese sotto l'albero. La parte inferiore del suo corpo sembra essere svanita, quasi simbolo del suo voyeurismo. Chiaramente questa timida creatu-

III, 16. R. van Vorst Sewell (1860-1924), «Il giardino di Persefone» (1896 ca).

ra, uomo solo a metà, presenta, numerose, quelle caratteristiche che Cooke attribuiva ai degenerati maschi masturbatori che «cadono in una completa apatia, raggiungendo un livello inferiore a quello a cui pervengono i bruti che dispongono solo dei loro bassi istinti [...] di umano hanno solo l'aspetto esteriore».

Si ha l'impressione che i pittori della fine del secolo rappresentando la donna addormentata tentassero di venire a patti con il fatto che anche la donna possedeva istinti sessuali, senza però voler affrontare la conseguente realtà che, se la donna aveva smesso di raffigurare l'angelo del focolare, aveva anche cessato d'essere un oggetto di passiva contemplazione. Dipingendo la donna immersa nella natura in stato di estrema debilitazione, i pittori cercavano di suggerire che, pur non rappresentando più una creatura ideale, era invece parte integrante della natura e non costituiva, per l'uomo, un'attiva minaccia, riuscendo sotto molti aspetti ad elevarsi ben al di sopra della natura bruta. In un certo senso, possedeva ancora la stessa natura dei fiori, una «entità simile a una pianta», autosufficiente, una statica vita vegetativa proprio come quella delle piante. Robert van Vorst Sewell, nel suo quadro «Il giardino di Persefone» (III, 16), rappresenta un gruppo di donne che all'aspetto sembrano vere seguaci della dea degli abissi, della fertilità, della morte, la personificazione della vita vegetale e dell'immutabile ciclo delle stagioni. Sono forti e sane figlie della natura queste donne dipinte da Sewell, ma si sono abbandonate allo stimolo, quasi brutale, di lasciarsi cadere a terra come fasci di grano, in pieno giorno, a causa della loro stanchezza. Sono creature primigenie; pur a contatto con la terra, sembra che avvizziscano come le vecchie radici che le circondano. Passive, ma non sterili, rappresentano quella nuova immagine di donna ormai comunemente accettata che racchiude i semi nel suo grembo, infinitamente ricettivo, per proteggerli dalla soffocante atmosfera della terra.

CAPITOLO IV

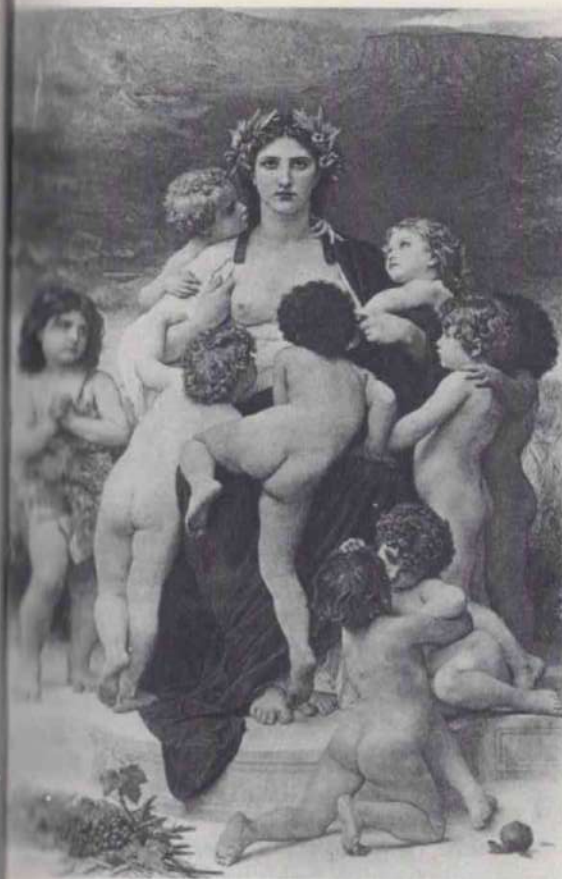
La donna senza peso. La ninfa dal dorso spezzato e il mito del ratto terapeutico

Alla metà del secolo Coventry Patmore trillava rapito: «La Natura benigna s'inchina alla donna; essa cammina avvolta nella sua piena gloria terrena» (*The Angel in the House*). Chi aveva venerato la donna come angelo del focolare si era poco curato di tracciare diretti paralleli tra lei e la natura. La terra era ai suoi piedi, la natura serviva ciecamente colei che era capace di elevarsi al di sopra del richiamo della carne. Ma, dopo che scientificamente era stato riscontrato nella donna l'impulso sessuale, tali lodi inneggianti alla sua virtù di creatura asessuata divennero meno convincenti. In un periodo di tempo relativamente breve, dieci o al massimo vent'anni, ella cominciò a discendere dal suo celestiale piedistallo. Di lì a poco doveva diventare la perfetta personificazione della madre terra. Perfino in questa veste, tuttavia, continuava a sopravvivere come simbolo di passività e sacrificio. Forse che la terra, la natura stessa, non aveva duttilmente plasmato il suo corpo perché potesse essere preparato, usato a vantaggio dell'uomo, sfruttato per farvi germogliare il seme?

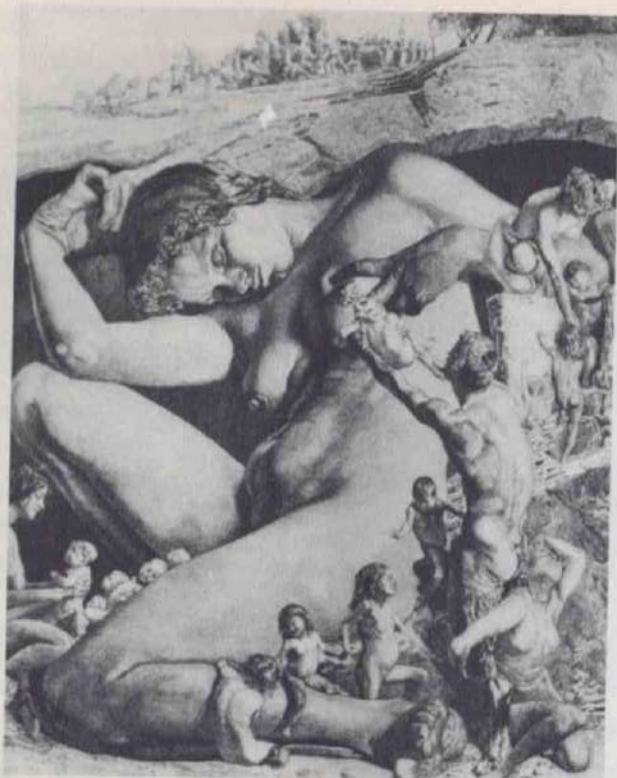
Il commento di Louis Vauxcelles in *Les Salons* (1907), a un simbolico murale di Paul-Albert Besnard destinato a decorare il Petit Palais di Parigi, serve a comprendere il concetto della donna come «materia»:

> Sotto il cielo, tra un turbinio di nuvole, un fauno dalla testa di capra, raffigurato di scorcio come avrebbe potuto fare Michelangelo, porta, stretta nelle sue forti braccia, una creatura nuda, inconsciamente voluttuosa; da lei sfuggono i germi della vita sotto forma di putti che fluttuano e turbinano nell'aria, quindi ricadono sulla terra. Seguendo la parabola della loro caduta ricadiamo sulla terra con loro, concepiti secondo un ideale di gioia, e troviamo il cadavere di una donna sul suolo che, reso più ricco e fertile dal suo decomporsi, appare di un verde più lussureggiante.

La donna, in altre parole, fu concepita come creatura feconda, ma anche... fertilizzante; simbolo della natura, della generosa ubertosità della terra, ma anche della sua fame vorace. Vauxcelles definì il simbolismo di Besnard panteistico ma, più esattamente, si potrebbe intendere la sua raffigurazione come l'apoteosi del materialismo. Dopo la scoperta scientifica, negli anni sessanta, della sessualità della donna, ella non poteva più essere considerata la verginale creatura custode dell'anima del maschio; così, secondo l'antico mito, artisti e scrittori di tutto il mondo la associarono alla fertilità della terra. Negli anni ottanta, all'inizio di un'era di progressivo consumismo in cui, conseguentemente, la cultura s'indirizzava verso un concetto di quantità, la donna come natura, divenne la donna come abbondanza.

Il pendolo del dualismo oscillò di nuovo: la concezione della donna come Vergine trionfante slittò verso quella di natura trionfante. Quindi, il suo abituale attributo di quasi immacolata concezione si mutò in quello di indiscriminata fertilità, la sua carità di cuore divenne l'offerta del suo seno colmo di latte. Il dipinto «Alma Parens» del 1883 (IV, 1), di William Adolphe Bouguereau, presenta questa nuova caratteristica immagine di indiscriminata trionfante fertilità. La donna da lui raffigurata è simbolo d'istintiva generosità, di casalinga maternità e appare allo stesso tempo troppo fertile per essere sacra. Virtuosa nella sua voluttuosa maternità, costringe l'uomo a desiderarla, a sognare di riposarsi sul suo seno — come i bimbi che la circondano — dimenticando tutti i doveri che lo attendono nell'impietoso mondo degli affari. Il quadro «Madre Amore» di Friedrich von Kaulbach, molto noto al pubblico americano, in cui appare un'immagine similare di donna, secondo il giudizio di Earl Shinn rappresenta «una specie di altare al culto della pietà della famiglia» (*Art Treasures*, vol. III). Queste immagini riflettevano il sogno dell'uomo di essere partecipe d'una natura illimitatamente generosa, una terra pronta sia a dare che a ricevere, un simbolico seno da cui ottenere conforto. Sono inni alla madre come caldo grembo della terra, passivo e benigno, promessa di quieto riposo, attributi che, secondo il giudizio di Henry Drummond in *The Ascent of Man*, codificavano il ruolo della donna in un mondo in evoluzione. È così che Léon Frédéric la rappresentò in «La Natura» (IV, 2), un quadro che costituisce l'apoteosi del consumistico sogno d'abbondanza, sazietà, fertilità.

IV, 1. William Adolphe Bouguereau (1825-1905), «Alma Parens» (1883).

IV, 2. Léon Frédéric (1856-1940), «La Natura» (pannello centrale) (1894).

Il dipinto di Frédéric rappresenta quell'eccessivo e rozzo indulgere nell'ideale di donna intesa come grembo che tutto dà e tutto riceve, che si ritrova un po' dovunque — eccetto forse in alcune opere dello stesso artista — in cui è manifesta quella tendenza, comune a tutti i pittori della fine del secolo, di dare un tocco finale all'immagine culturale, precedentemente stabilita, arricchendola di dettagli. Nemmeno Otto Greiner, nella sua incisione del 1911 «La dea della Terra» (IV, 3), si mostra capace

IV, 3. Otto Greiner (1869-1916), «La dea della Terra (Gea)», incisione (1911).

di riprodurre l'immagine della donna che tutto dà, con quella stupefacente quantità di simboli che caratterizza il quadro di Frédéric. A sua volta, la primigenia madre, priva di mente, raffigurata da Greiner, illustra il comune concetto fine secolo, sinteticamente espresso da August Strindberg nel romanzo *Mare aperto*, che «la donna è la radice dell'uomo nella terra».

La donna intesa come madre terra, fertile involucro, esprimeva certamente sensualità, ma anche una protettiva tenerezza. Era ancora suo compito consolare lo stanco guerriero tornato al protettivo abbraccio dell'angelo della casa, a lei, sempre pronta a riceverlo, dopo le battaglie sostenute nel mondo degli affari; ma ora la sua immagine floreale — come qualsiasi altra manifestazione culturale — veniva valutata quantitativamente dalla serietà borghese di fine secolo. La donna non si rappresentava più come un pallido fiore appassito ma come un rugiadoso cespo di rose,

utero fiorito della calda terra, pronto a ricevere l'uomo che a lei si rivolgeva, quasi bimbo smarrito, ogni volta che volesse fuggire dalla realtà del mondo.

IV, 4. Charles Courtney Curran (1861-1942), «Lo spirito delle rose» (1899 ca).

In tal modo, il corpo erotizzato della donna divenne, per il maschio del tardo diciannovesimo secolo, il simbolo universale della natura e di tutti i suoi dati fenomenici. Un corpo coricato, fiore tra i fiori, un caldo grembo accogliente, in paziente attesa dell'uomo, vera incarnazione dello «spirito delle rose»: così la vedeva Charles Courtney Curran nell'omonimo dipinto in mostra all'Esposizione Universale di Parigi del 1900 nella sezione dedicata all'arte americana (IV, 4). Paul-Albert Besnard, una volta tanto, non la raffigurò come materia o all'apice della sua agonia ma, prima di farla appassire di nuovo, come un turgido bocciolo che germoglia nella oceanica distesa fiorita della campagna francese (IV, 5). Mentre Childe Hassam, in «La farfalla» (IV, 6), la fa apparire fragile e ingenua tra i fiori e le foglie di una

IV, 5. Paul-Albert Besnard (1849-1934), «Visione di una donna» (1890).

IV, 6. Childe Hassam (1859-1935), «La farfalla» (1905).

natura che tutto avvolge e circonda. In numerosi dipinti dai titoli significativi di «Estate», «Primavera acerba», «Mattino», «La rugiada», «Caduta delle foglie», la donna viene rappresentata come la personificazione di ogni mese, di ogni stagione, di ogni ora del giorno, o anche di differenti condizioni atmosferiche. Cammina nuda nei boschi, vaga spensierata tra i cespugli, germoglia, umana ninfea dal candido seno tra la flora marina come nel quadro «Saffo» di Ary Renan.

Ma, più frequentemente, viene raffigurata fluttuante senza posa nell'aria. Ritratta nell'atto di veleggiare nell'aria, non di camminare sulla terra, perché camminare significa compiere un'azione, abbozzare un invito, assumersi un compito. E niente era più inviso all'uomo del tardo diciannovesimo secolo di una

donna che, pur personificando la natura, potesse assumersi un incarico. *L'uomo* aveva facoltà di farlo, era suo diritto. A lui, dichiarava Henry Drummond, era stato «soprattutto assegnato il principale, importante compito di Lottare per la Vita». Alla donna invece, simbolo della natura, quello di fluttuare senza peso nell'aria.

Questo fluttuare nell'aria costituiva l'alternativa, carica di erotismo, al vagare sull'acqua di Ofelia. L'assenza di peso della donna, rappresentando ancora un segno della sua volontaria o forzata sottomissione, permetteva al maschio di non rimanere coinvolto emotivamente, e quindi gli offriva la possibilità di guardarla da lontano, come voyeur, lei, creatura della natura, che personificava la natura, che lo affascinava e, insieme, gli incuteva paura. Così l'uomo la fece fluttuare nell'aria come una foglia ingiallita, identificandola con la natura, quasi scusandosi per averla in tal modo limitata. Fluttuante, preferibilmente nuda, come la seducente incarnazione dello «Spirito dell'arcobaleno» nel dipinto di Henry Mosler (IV, 7). Era anche rappresentata come la personificazione delle ore fuggenti oppure, come nel quadro dell'anziano Bouguereau, simile a un turbine di floride «Oreadi» (IV, 8), altrimenti volubili ninfe dei monti che, nella

IV, 7. Henry Mosler (1841-1920), «Lo spirito dell'arcobaleno» (1912 ca.).

IV, 8. William Adolphe Bouguereau (1825-1905), «Le oreadi» (1902).

fantasia del pittore, potevano intimidire perfino i satiri. Talvolta era ritratta mentre veniva trasportata dal vento come in «Vortici di sabbia», il noto dipinto di Martin Brandenburg (IV, 9). La duratura fama dell'americano Louis Eilshemius come pittore primitivo-modernista dipende soprattutto dal suo famoso quadro raffigurante un gruppo di donne fluttuanti al «Vento del pomeriggio» (1899). Si pensa che il dipinto sia indicativo della eccentrica immaginazione precocemente surrealista di Eilshemius. Ma non si tratta che di una comune, perfettamente ortodossa versione dell'immagine accademica della donna fluttuante, in voga alla fine del secolo. Turbinava, in compagnia di molte altre e per nulla intimorita dal freddo, su regioni montane come nel quadro di Paul Legrand «La neve» del 1902 (IV, 10). Fatta della stessa umida e fredda sostanza, s'innalzava nell'aria nel dipinto di Carlo Fornara «Leggenda alpina» (IV, 11) a formare, tenendosi per mano con altre aeree, evanescenti creatu-

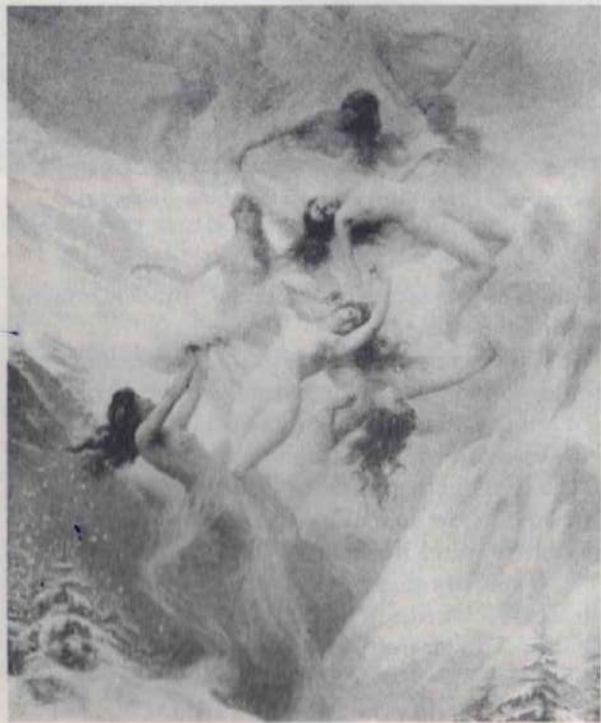
IV, 9. Martin Brandenburg (1870-1919), «Vortici di sabbia» (1905 ca).

re, una catena di ninfe vagamente fiabesche, moderatamente vestite, decisamente inconsistenti.

L'immagine della donna fluttuante e senza peso presenta molti aspetti in comune con quella della donna languente, perché mostra le stesse caratteristiche di passiva sensualità; ancora una volta la sua carica sessuale era espressa in modo da scoraggiare il coinvolgimento emotivo di chi guardasse il suo aereo fluttuare. È difficile immaginare d'avere un qualsiasi contatto reale con una donna più leggera dell'aria. Oltre che fluttuante, senza peso, la donna veniva molto spesso raffigurata come «una ninfa nel fiore della sua femminilità, la fronte china, gli occhi languidi e splendidi capelli». Così un giornalista della rivista «The Art of the World» descrisse questo ideale di fertilità in una critica encomiastica di una «Pomona» dipinta da George Maynard.

Inoltre, spesso la donna veniva rappresentata mentre s'innalza nella sua celeste traiettoria, tra i segni di una sonnolenza ipnotica, piuttosto decadente, quasi orientale, come nel dipinto di Jean-Louis Hamon «Crepuscolo», del 1867 (IV, 12), il cui significato allegorico venne efficacemente spiegato da Earl Shinn:

> Rappresenta il «Sogno dell'oppio». Sotto di lei si stende un campo di papaveri che s'innalzano sui loro steli, plastici ricettacoli colmi di semi cesellati come capitelli indiani; dai loro freddi steli si librano i piedi, fluttua la Visione, una velata figura dagli occhi offuscati che guardano in alto, le braccia incrociate in adorazione secondo il gesto orientale, immagine lieve, pronta a svanire nelle nuvole e nelle nebbie che avvolgono quel cielo irreale (*Art Treasures*, vol. II).

Raffigurata sola o in gruppo, l'immagine della donna fluttuante, senza peso, faceva pensare a un segreto, narcisistico compiacimento, a un pieno abbandono al richiamo della natura, tratti che anche l'immagine della donna languente suggeriva. Queste

IV, 10. Paul Legrand (n. 1860), «La neve» (1902 ca).

IV, 11. Carlo Fornara (1871-1968), «Leggenda alpina» (1905 ca.).

IV, 12. Jean-Louis Hamon (1821-1874), «Crepuscolo» (1867).

caratteristiche comuni furono messe in evidenza da Giovanni Segantini nel suo noto dipinto del 1891 intitolato «Il castigo delle lussuriose». Le donne che vi sono rappresentate fluttuano senza peso in un paesaggio dell'Italia del Nord che, improvvisamente, sembra mutarsi in un inesplorato girone dell'*Inferno* dantesco. Pare non avvertano il freddo di quell'ambiente invernale che le circonda ma, al contrario, sembra che sentano il calore del loro intimo, languido, piacere soddisfatto. Nessuna meraviglia, poiché sono condannate a fluttuare per sempre nell'aria, secondo il commento dello stesso artista, a causa del loro indulgere nel narcisistico piacere della carne. Il loro rifiuto di diventare madri che, adorando i loro figli, rinunciano al piacere dei sensi, mette in evidenza l'egotismo della loro personalità. Del resto, ogni donna sa istintivamente ciò che l'instancabile Cesare Lombroso aveva determinato scientificamente con l'aiuto del suo compatriota Guglielmo Ferrero, cioè che «normalmente nella madre l'istinto sessuale è temporaneamente assente» (*La donna delinquente*).

Sembra logico che, a causa delle implicazioni di eccessivo autoerotismo in opposizione all'istinto materno, contenute nel tema della donna senza peso, la si rappresentasse fluttuante nelle ore della sera, ore in cui più frequentemente ci si abbandona ai piaceri della carne. Il quadro di Bouguereau «Crepuscolo», esposto al Salone di Parigi del 1882, presenta la figura di una donna dalla pallida carnagione, sorgente come la luna dall'acqua del mare; il corpo nudo, teso nel movimento del panneggio decorativo ma poco decente che la avvolge, sembra anticipare i piaceri di una notte senza peso.

L'immagine ascendente di Bouguereau, una suggestiva personificazione del crepuscolo, trova il suo complemento nel dipinto del pittore americano Walter Shirlaw, «Alba» (IV, 13), eseguito alcuni anni più tardi (1886), che rappresenta la personificazione delle prime ore del giorno. A tratti rapidi e decisi il pittore evoca una sonnolente bellezza, rivestita quasi soltanto dei suoi radiosi, copiosi capelli ramati, e dall'accenno di veli. Shirlaw la raffigura fluttuante in estatico languore, discendente verso la superficie di un lago parzialmente ricoperto di foglie e di fiori di ninfee. La donna ha rosee labbra dolci e appena dischiuse, palpebre vellutate e una carnagione latte e panna: attributi che connotano una giovane estremamente appagata. L'ombra leggera di un sorriso aleggia intorno agli angoli della bocca, le morbide tonalità

IV, 13. Walter Shirlaw (1838-1909), «Alba» (1886).

di rosa e di beige — che si fanno più intense intorno ai contorni sinuosi del corpo — contrastano con i ricchi toni ruggine dei suoi lunghi, disciolti capelli, fluttuanti in volute di fiamma, e come attorcigliati dal vortice d'aria creato dalle ali di due tenere colombe che l'accompagnano nella sua discesa verso lo specchio delle acque di un indifferenziato universo femminile.

Questo quadro di Shirlaw mostra la bravura dell'artista, la sua tecnica modernissima, immediata, a larghe pennellate, che, sebbene ineguagliata dagli altri pittori americani del tempo, stabilisce il sofisticato modello internazionale a cui fanno riferimento i pittori americani della metà degli anni ottanta. Il dipinto rappresenta una sintesi di stili e tematiche, suggestivamente associati, derivati dai preraffaelliti inglesi e dai pittori accademici francesi, e che già suggeriscono, in modo straordinario, l'organica, stilizzata linearità che doveva caratterizzare il Liberty degli anni novanta. Shirlaw, in questo suo «maestoso nudo privo di ossatura» — come lo descrisse Oliver Larkin nel suo *Art and Life in America* — inserisce anche riconoscibili indizi di vari elementi, liberamente derivati da Rossetti e da Leighton. Vi aggiunse, inoltre, tecniche apprese da Bouguereau pur mantenendo il tratto caratteristico di un pittore americano e rese così «Alba» un documento significativo della partecipazione dell'avanguardia del Nuovo Mondo alla sempre più eterogenea ricerca stilistica della schiera, ritenuta omogenea, dei pittori accademici del tardo diciannovesimo secolo. Le numerose influenze sintetizzate nello stile personalissimo che caratterizza la pittura di Shirlaw dimostrano anche la completa internazionalizzazione della cultura europea e statunitense verso la metà degli anni ottanta.

Verso il 1890 la pittrice Sarah Paxton Ball Dodson, anch'essa americana, nel suo corteo di donne raffigurate nel dipinto «Le stelle del mattino» (IV, 14), tentò di rappresentare il tema della donna senza peso, fluttuante nell'aria, secondo un concetto più panteisticamente spirituale, mettendone in rilievo il legame che la unisce alla natura come personificazione di una fondamentale celeste armonia, catena dell'universale bellezza femminile, che congiunge l'umanità all'Ideale. «Ogni silfide fluttuante», commentava un anonimo critico in «The Art of the World» quando il quadro fu presentato alla World's Columbian Exposition del 1893, «innalza la sua scintillante stella, mentre la ninfa che guida il corteo brandisce una torcia indicando alla schiera senza fine

delle altre che la seguono d'andare avanti». Queste ninfe fluttuanti della Dodson sembrano infatti decise a riguadagnare quelle altezze trascendenti da cui forzatamente erano state costrette a scendere ne «Le scale dorate» di Burne-Jones.

Non desta meraviglia se, tra le molte donne senza peso che fluttuavano nel mondo dell'arte alla fine del secolo simili a nuvole cariche di semi, ce ne fossero non poche che finivano impigliate nei rami di un albero. Queste giovani donne che si ritrovavano così, letteralmente e poco confortevolmente appese a un ramo, facevano necessariamente parte della tematica donna-natura. Anna Klumpke, pittrice americana che fu direttamente collegata a Rosa Bonheur ma che, diversamente da questa, si compiacque di rappresentare ciò che i critici della fine secolo avrebbero definito immagini «ideali», associò il soggetto della donna senza peso a quello della donna sull'albero in un suo quadro del 1911 dal titolo «La brezza palpita tra gli alberi della foresta», che mostra una ragazza graziosamente appesa ai rami di un albero coperto di fiori. E Giovanni Segantini, con le sue donne ricche di

IV, 14. Sarah Paxton Ball Dodson (1847-1906), «Le stelle del mattino» (1890 ca).

sensuoso autocompiacimento, ne seguì la tematica nel dipinto del 1894 «Le cattive madri» (IV, 15) in cui, come gialle foglie appassite, queste donne del male, a cui immaginari bambini mordono come una cattiva coscienza i seni sterilmente voluttuosi, si contorcono al vento, impigliate nei rami senza fronde d'alberi inariditi, vuote conchiglie di ciò che sarebbero potute diventare se non avessero trascurato i sacri doveri della maternità per inseguire i lascivi piaceri dei sensi. Tuttavia, per essere certo che il suo pubblico avrebbe compreso quanta coerenza richiedesse la rappresentazione del concetto dualistico della realtà nei suoi due aspetti (di cui uno era costituito dall'immagine della donna sull'albero), Segantini ne «L'angelo della vita» ritrasse anche la donna, idealmente intesa come materno angelo del focolare, protetta dalle fronde di un albero. Questa volta, però, le offrì un comodo appoggio perché potesse, senza pericolo alcuno, tenere il paffuto bambino stretto nelle sue braccia.

Secondo Dante Gabriel Rossetti la caduta della donna era determinata dal suo volersi dedicare a serie attività intellettuali che la facevano finire tra i rami di un albero, come si vede nel suo dipinto «Il sogno a occhi aperti» del 1880 (IV, 16), in cui

IV, 15. Giovanni Segantini (1858-1899), «Le cattive madri» (1894).

una delle tipiche figure femminili di questo poeta-pittore, una signora dalle labbra carnose, dagli occhi languidi, dal languido pallore, si trova seduta tra i rami dell'albero del suo «sogno», dove — come lo stesso Rossetti spiega in un'omonima poesia — se ne sta disattenta, trascurando «il suo libro dimenticato», fantasticando dello «spirito che aleggia nel nascente sogno diurno di una donna».

IV, 16. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), «Il sogno a occhi aperti» (1880).

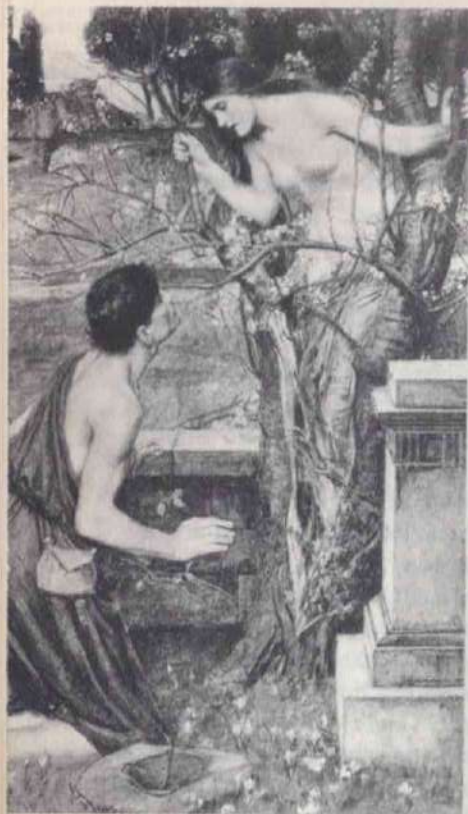
La storia di Albine di Zola, la storia cioè di una donna simile a Eva, spiega e mette a fuoco con dovizia di particolari quell'analogia tra la donna e gli alberi. L'albero è certo uno dei principali simboli della natura; esso esercitò sulla donna, o almeno il maschio del diciannovesimo secolo lo pensò, un'irresistibile attrazione fin dal primo momento che apparve sulla terra, plasmato secondo il simbolo di quella persistente tumescenza che, se avesse dovuto affliggere il maschio, lo avrebbe inevitabilmente costretto a cadere, secondo Ludovici, «sotto il dominio di una donna». Così, nella sua forma archetipica, l'albero era considerato simbolo di fertilità e di primordiale eccitamento sessuale. Nel romanzo *La faute de l'Abbé Mouret*, al centro del paradiso di Albine sta il tentatore, un albero gigantesco, l'albero della conoscenza carnale: «Dalla sua verde volta emanava la gioia della creazione: profumo di fiori, cinguettare d'uccelli, macchie di luce, freschi risvegli mattutini, calde, sonnolente serate. La sua linfa era così copiosa che scorreva sulla corteccia, immergendolo in una nebbia di fertilità, rendendolo simbolo perfetto della virilità della terra». È logico, quindi, che Albine si senta irresistibilmente attratta da questo, come, veramente, da tutti gli alberi, tanto che fin dal primo momento che compare in scena — figlia di genitori borghesi, una ragazza modello, «che sa leggere, lavorare a maglia, conversare, improvvisare al pianoforte» — prova un vero sentimento d'amore verso gli alberi. Mentre l'Abbé si allontana dopo l'incontro con Albine, sente «il rumore dei rami scossi» e la voce della giovane che gli dice: «bacio l'albero e l'albero ti rimanda i miei baci».

Ma anche se l'albero, nella sua rigenerante fertilità, era considerato simbolo della «perfetta virilità della terra», lo era soltanto nel suo stato primordiale. Poiché un albero è statico, immobile, non può «evolversi» ma soltanto ingrandirsi, non poteva servire come simbolo di una vera spiritualità maschile. Radicato nella terra e fondamentalmente passivo, rappresentava solo un'energia statica, il simbolo, cioè, dello spirito femminile secondo il concetto del diciannovesimo secolo. Non soltanto Albine ama gli alberi, la loro statica condizione, ma *è* l'albero. Alla domanda come l'abbia cresciuta, chi s'è preso cura di lei, il guardiano risponde che è «male impedire agli alberi di crescere come vogliono». Il rapporto che lega la donna alla natura è simile a quello che lega l'albero al terreno in cui cresce. Zola dice che

Désirée, la sorella di Serge Mouret, che risulta la personificazione della natura, sembra «acquistare vigore vivendo all'aria aperta alla fattoria, succhiando energia attraverso le sue forti gambe, solide e chiare come giovani alberi».

Il desiderio della donna di appollaiarsi sugli alberi non rappresentava quindi soltanto il suo desiderio d'essere «fertilizzata», il suo bisogno di provare un piacere fisico, ma anche la sua natura statica, il suo narcisistico erotismo. Come sempre, la mitologia classica offriva ottimi spunti agli artisti che intendevano rappresentare quel simbolico vincolo tra la donna e gli alberi. I pittori si limitarono semplicemente a raffigurare le loro modelle come «ninfe» degli alberi, in quadri che volevano essere mitologiche rappresentazioni di quelle giovani e nubili creature secondo l'etimologia della parola greca; anche se, pur essendo dipinte come ninfe e, generalmente, vestite in modo molto succinto conformemente alla moda «classica», esse avevano l'aspetto di donne contemporanee in età da marito, proprio a causa dei tratti moderni dei volti e delle acconciature. La mitologia classica divenne, ancora una volta, la fonte da cui attingere e riplasmare suggestive immagini di vita contemporanea.

Le storie di Dafne o di Fillide servivano egregiamente a questo scopo. Data la sua passione per il tema di Ofelia, non sorprende che John William Waterhouse rappresentasse la storia di Fillide e Demofonte nel commovente momento del passivo sacrificio per amore della ninfa, che si impiccò perché l'uomo che amava non era giunto in tempo a sposarla. Nel quadro di Waterhouse (IV, 17) s'ammira la ninfa, per il nostro completo narcisistico piacere trasformarsi in mandorlo secondo la volontà degli dei che così l'hanno ricompensata dalla sua virtù, non proprio virginale, degna di una martire masochista. Dafne poi, nel suo rifiuto totale degli uomini, si mostrò il soggetto adatto per i devoti di immagini che portassero a una quieta detumescenza. Non accettando le proposte d'amore di Apollo, la ninfa fuggì lontano da lui pregando suo padre d'aiutarla, e fu così esaudita e trasformata in alloro. Questo soggetto offrì l'occasione ai pittori della fine del secolo di mostrare la piacevole, solleticante visione di ben tornite membra femminili elegantemente mescolate a verdi fronde.

Generalmente, però, i pittori non avevano bisogno del pretesto mitologico per rappresentare il vincolo tra la donna e l'albero.

IV, 17. John William Waterhouse (1849-1917), «Fillide e Demofonte» (1907).

IV, 18. Anne Brigman (1869-1949), «La driade», fotografia (1906 ca).

Era sufficiente che chiamassero le loro arboree creature driadi o, meglio ancora, amadriadi, per identificarle con quelle semplici e spontanee ninfe degli alberi e delle foreste, personificazioni della natura, in cui, data la loro proliferante presenza nelle opere dei pittori, non si poteva non incappare se ci si avventurava nell'intrico dell'arte del diciannovesimo secolo.

Per almeno alcune delle pittrici che operavano alla fine del secolo, impegnate, al pari dei loro colleghi pittori, a rappresentare quel soggetto dominante, la presenza della ninfa tra i rami di un albero assumeva un significato chiaramente diverso. La notevole fotografia di Anne Brigman, «La driade» (IV, 18), esprime

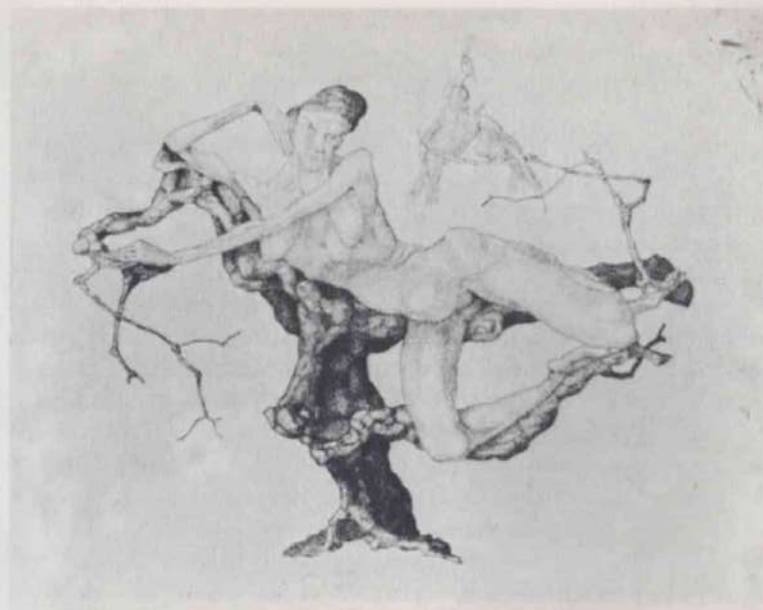
l'eccezionale fascino tutto panteistico che l'autrice sentiva per il corpo della donna come fonte di energia creativa. La driade della Brigman è una giovane donna il cui corpo non esprime rilassatezza ma, al contrario, un'elastica robustezza; dissimile dalle immagini della donna creata dai pittori maschi, non si regge in equilibrio precario su un ramo. Non appare passiva e debole ma forte, indipendente e libera. L'immagine che, della donna, offre la Brigman, rappresenta la volontà di liberarla da quella sdolcinata, mitologica cornice, frutto della manipolazione maschile. La fotografia mostra una sottile trasformazione dei mezzi visivi passando da una metafora di dominio a un'altra codificante un'asserzione di libertà. Poche colleghe furono in grado di uguagliarla, e sembra logico attribuire la sua capacità di operare fuori da ogni tradizione alla scelta di un mezzo visivo, la fotografia, a quei tempi ancora relativamente nuovo, per esprimere se stessa. Poiché la fotografia non era ancora del tutto riconosciuta come valida espressione artistica, la Brigman si trovava meno legata e inibita delle pittrici contemporanee ad esprimere la propria individualità. Per cimentarsi in un campo prevalentemente di dominio maschile, le pittrici erano costrette ad adattarsi più degli uomini alla corrente conservatrice, permettendosi, quindi, di presentare solo poche rischiose innovazioni compositive e stilistiche per essere prese sul serio. Perciò, questa nuova visione della donna, come suggerita dalla fotografia della Brigman, era quasi del tutto assente nelle opere delle pittrici.

Mentre infatti queste tendevano a evitare ogni implicazione che si riferisse alla sempre più estesa protesta, da parte della donna, contro gli effetti deleteri di un ruolo in cui era stata costretta, la risposta dominante dei maschi a quell'ondata di opposizione consisteva nel crogiolarsi sempre più in ortodosse rappresentazioni dei loro favoriti temi antifemministi, senza tentare di porre fine a quella loro concezione di una creatura sessualmente passiva e dedita a pratiche eroticamente narcisistiche.

Così, negli anni novanta, le implicazioni di autoerotismo in dipinti che rappresentavano immagini di driadi divennero più esplicite. Un artista come il belga Félicien Rops — uno degli scrittori più dotati del movimento simbolista francese, che non fece mai mistero dei suoi sospetti circa le tendenze erotiche della donna — mostrò nudi femminili dai tratti moderni delle donne

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

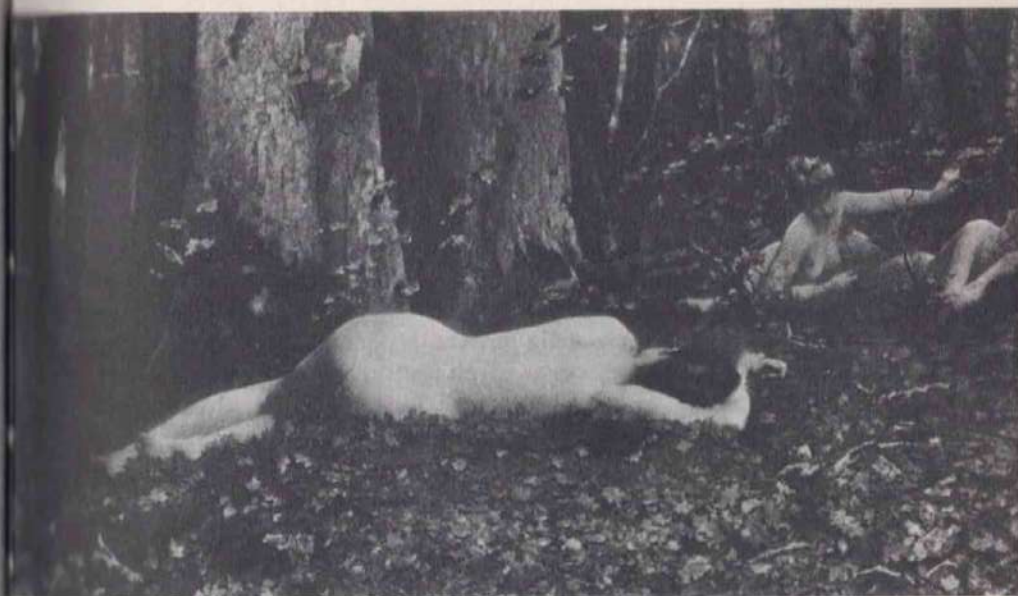
IV, 19. Franz von Stuck (1863-1928), «L'altalena» (1898).

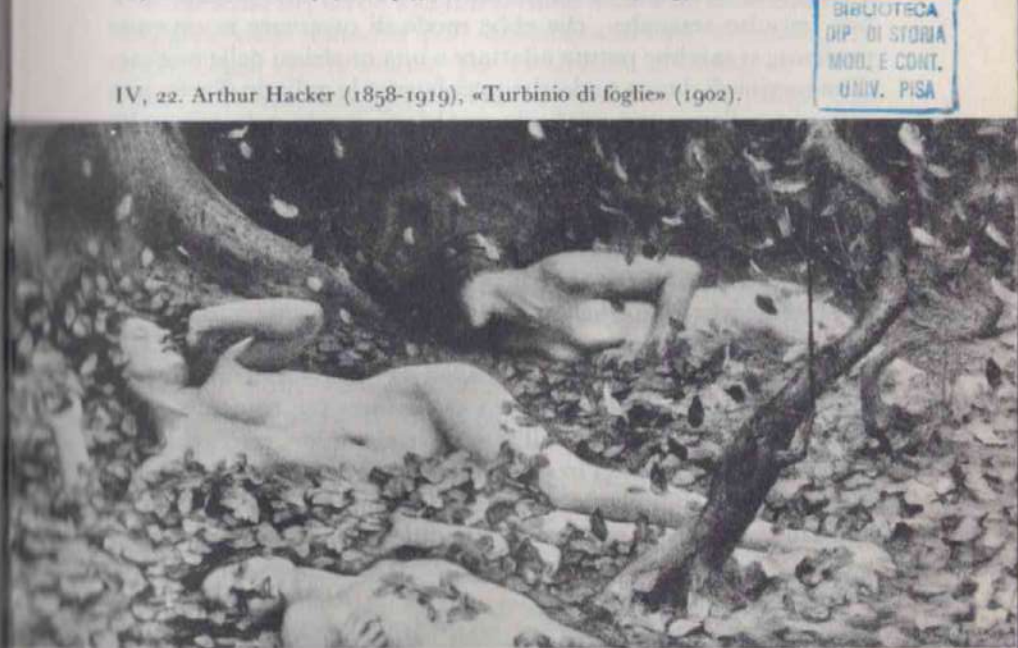
del suo tempo, in atteggiamento estatico, a cavalcioni di rami come se si trattasse di cavalli, pesantemente implicate in un coinvolgente autoerotismo. Questi quadri, dai titoli innocenti come «Un'amadriade», riuscirono così a sfuggire alla altrimenti inevitabile accusa di pornografia. A.-J. Chantron, che sempre favorì e rappresentò immagini di ninfe nude, ne mostrò una al Salon di Parigi del 1905, in una posa leggermente più pudica di quella assunta dalle driadi di Rops, ma similmente abbarbicata al più grosso ramo del suo albero e ammiccante con sguardo d'intesa e compiacimento. Intitolò timidamente questo suo sforzo creativo «Edera». Franz von Stuck, un pittore che, come Rops, non si gingillò mai in eccessive sottigliezze metaforiche, mostra le sue driadi al colmo del divertimento, su un'altalena dalla inequivocabile struttura, in un quadro del 1898 (IV, 19). Nel 1903, il giovane allievo di Stuck, Paul Klee, in un'incisione intitolata «Donna su un albero», lascia trasparire l'acuto timore che sentiva verso le donne, e insieme le fonti di fine secolo del suo simbolismo (IV, 20).

IV, 20. Paul Klee (1879-1940), «Donna su un albero», incisione (1903).

Inevitabilmente, queste driadi, o gruppo di driadi, mostrate in simili arboree estasi di autoerotismo, sarebbero state prima o poi costrette a lasciare la loro presa — non era certo quella la posizione adatta per simili pratiche — e cadere dall'albero su cui avevano cercato il loro piacere. Se si deve credere ai pittori della fine del secolo, non soltanto gli alberi d'ogni foresta erano colmi di driadi ma, ai loro piedi, si potevano trovare alcune di quelle che, avendo perso l'equilibrio, erano cadute dagli alberi stessi per ritrovarsi sdraiate tra le foglie e i fiori, esauste, in atteggiamento di estremo appagamento. Il dipinto di Gabriel Guay dal delicato titolo «Poesia dei boschi», del 1889 (IV, 21), è uno di questi documenti artistici dell'infaticabilità erotica delle donne, così come il quadro di Arthur Hacker «Turbinio di foglie» (IV, 22). Si ha l'impressione di esserci imbattuti nella donna e, nel suo habitat naturale. È autunno, cadono le foglie, e tra le foglie c'è un gruppo di donne che si confondono con esse — perché sono fatte della stessa sostanza —, appartengono al loro stesso mondo di rami e di radici. Le curve dei fianchi e delle gambe di queste

simboliche creature riprendono il movimento delle radici, così che sembrano sprofondare nella terra.

Ciò che, in modo particolare, colpisce in questi nudi sdraiati di donne, è la loro profonda vulnerabilità. Nello stesso tempo, però, sembrano ansiose di appagare il loro desiderio sessuale; possiamo quasi udire i loro richiami, come di animali in attesa del cibo. Ci appaiono passive, ma nell'intensità del loro desiderio primevo suscitano aggressività. La donna in primo piano, per esempio, nel quadro di Hacker, sembra colpita da paralisi. Pare quasi che la caduta dall'albero le abbia provocato fratture o, addirittura, spezzato la spina dorsale. Eppure, anche nell'estrema vulnerabilità della sua posizione, in quella continua, statica passività, essa esula dall'essere un semplice richiamo di natura narcisistica, dipinto apposta per favorire le tendenze dell'osservatore della fine del secolo. Le immagini di questa giovane, delle sue compagne, di tutte quelle che in continuazione si rappresentavano, figure di donne spossate, incapaci di stare erette, suggerivano anche una latente fantasia di aggressione. Incapace di agire indipendentemente, creatura della terra in disperata ma sempre più ansiosa attesa dell'uomo, era naturale che si dovesse prendere con la forza, e il suo stesso comportamento incitava a farlo.

Così, i pittori della fine del secolo, creando queste immagini femminili di statica passività, stimolavano direttamente fantasie aggressive in coloro che osservavano le loro opere e li invogliavano alla violenza per mezzo di nudi femminili estremamente vulnerabili, generalmente in posizione supina, in un primevo ambiente silvano, eppure nell'attimo più acuto della loro incontrollabile estasi. Questi nudi suggeriscono una perversa unione di intenso desiderio sessuale e di passiva degradazione. C'è solo un modo per avvicinarsi a queste creature: discendere al loro livello, diventare parte del loro mondo materico di radici che è parte a sua volta di quell'universo preconscio che riflette la natura del loro barbaro invito, teso a soddisfare un desiderio inteso come atto rituale di riproduzione. Le opere di Guay e di Hacker raffiguranti ninfe del bosco, fanno parte di un'enorme produzione destinata a quegli osservatori maschili che, nutriti dell'ideale dell'angelo del focolare che tutto sopporta, e inibiti, nel loro normale impulso sessuale, dalle immagini culturali create dai loro padri, trovavano ora un certo sollievo in fantasie che «incitavano

IV, 21. Gabriel Guay (n. 1848), «Poesia dei boschi» (1889).

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

IV, 22. Arthur Hacker (1858-1919), «Turbinio di foglie» (1902).

alla violenza», che suggerivano di abbandonarsi alla violenza, visto che non ne potevano essere tenuti responsabili.

La posa caratteristica secondo cui questi pittori ritraevano i loro nudi femminili sinuosamente sdraiati rappresentava, almeno in parte, un tentativo piuttosto banale di uscire dagli schemi tradizionali in un sovraffollato campo di raffigurazioni ma, divenendo ben presto comuni questi dipinti, non possono essere considerati solo tentativi in tal senso. Questi nudi così abbandonati, in mostra ricorrente nelle gallerie d'arte, si devono piuttosto considerare come una deliberata trasgressione alla norma rappresentata dall'immagine della donna languente, e anche della donna sull'albero, intese a suscitare un interesse di natura voyeuristica. Lo spasmodico, quasi incontrollabile abbandono che traspare da queste figure di donne riflette l'idea maschile, sviluppatasi negli ultimi anni dell'Ottocento che la donna è nata masochista e ama essere violentata e malmenata. I sessuologi, presentando i loro casi di donna in ansiosa ricerca di sofferenza, non facevano che avvalorare questa tesi, senza mai chiedersi quale fosse la causa sociale del fenomeno che documentavano.

La descrizione fornita da Bernard S. Talmey dell'«incontrollabile impulso sessuale», che ebbe modo di osservare in una sua paziente, si sarebbe potuta adattare a una qualsiasi delle migliaia d'immagini di donne nude che popolavano le gallerie d'arte, non soltanto a Parigi ma anche in qualsiasi circolo culturale «alla moda» di qualsiasi città degli Stati Uniti. Talmey annotava che, raggiungendo l'orgasmo, quella paziente — una francese, si premurò di sottolineare — «mostrava d'avvertire spasimi acuti ai muscoli del collo e del dorso, per cui si riversava all'indietro tanto che la spina dorsale formava un arco convesso, un vero e proprio opistotono isterico» (*Woman*). Il termine «opistotono», usato dai patologi del diciannovesimo secolo per designare, stando alla definizione dell'*Oxford English Dictionary*, una «contrazione dei muscoli della nuca, della parte posteriore del tronco e delle gambe, con incurvamento all'indietro del corpo», può genericamente designare la posa in cui molti nudi di donna, nell'acme del loro incontrollabile desiderio, venivano mostrati alle esposizioni annuali negli anni settanta e fin oltre l'inizio del ventesimo secolo.

Il termine «masochismo» fu coniato da Richard von Krafft-Ebing che, nel suo *Psychopathia sexualis* (1886), collega il fenomeno

da lui definito «quel desiderio di subire una sofferenza e di essere sottoposti a violenza» al nome di Leopold von Sacher-Masoch, un popolare autore dell'epoca, i cui eroi impiegavano quasi sempre il loro tempo in maltrattamenti. Ma Krafft-Ebing considerò solo il masochismo dell'uomo una vera «perversione». «Nella donna,» sosteneva, «una volontaria sottomissione all'altro sesso è una manifestazione fisiologica. A causa del suo ruolo passivo nell'atto della procreazione e della sua tradizionale condizione sociale, l'idea di sottomissione, in una donna, è generalmente associata a quella di relazione sessuale. Essa forma, per così dire, la struttura armonica che intona il sentimento femminile». La stessa natura, insiste Krafft-Ebing, ha donato alla donna «un istintivo impulso a sottomettersi volontariamente all'uomo; [il quale] avrà avuto occasione di notare come un'esagerata mostra di galanteria non sia molto apprezzata da una donna, mentre una ostentazione della propria autorità, sebbene diffusamente biasimata, sia spesso accettata con segreta soddisfazione. In una società raffinata si può notare come, nella donna, l'istinto di sottomissione sia sempre e dovunque riscontrabile».

Il maschio del tardo diciannovesimo secolo ne ebbe conferma dall'alto, dalle autorità più «scientificamente» avanzate, che affermavano che la donna, pur mostrando il contrario, voleva essere percossa, assoggettata violentemente. L'uomo, negli anni novanta, oltre ad avvalersi delle istruzioni che Krafft-Ebing gli impartiva, era anche rassicurato da ciò che sostenevano altri eminenti — e molto noti — esperti come Lombroso e Ferrero, e cioè che una donna normale è per natura meno sensibile dell'uomo alla sofferenza (*La donna delinquente*), e che quindi non c'era assolutamente ragione di farsi scrupolo a trattarla un po' rudemente. Basandosi sulle scoperte «scientifiche» di questi e altri esperti, i sostenitori del pensiero dualistico proposero un altro mito antifemminista, destinato a durare e a riflettersi ancora oggi nell'arte popolare. Nella letteratura del tardo diciannovesimo secolo e degli inizi del ventesimo, quegli autori che mostravano di aderire alla tesi che la donna, per sua propria natura, ama essere percossa, davano segno di una intellettualità altamente sofisticata. Significava che erano veramente bene informati circa argomenti d'interesse scientifico. Così, nella narrativa, specialmente nelle opere dei seguaci di Zola e dei poeti simbolisti, si moltiplicarono gli esempi di questo comportamento femminile.

Lo stesso Zola ne stabilì uno — destinato ad essere ripreso da molti dei suoi seguaci — nel personaggio di Nana, protagonista dell'omonimo romanzo (1880) e suprema dea del suo olimpo di donne perverse. Se vogliamo credere a Zola, Nana considera l'essere malmenata dall'uomo che ama uno degli aspetti più piacevoli della vita. Nella sua relazione con l'attore Fontan, essa impara rapidamente ad abituarsi alle percosse che l'uomo ogni giorno le somministra. Zola, in verità, afferma che Nana arriva a pensare che «era perfino piacevole ricevere uno schiaffo, se dato da lui». Lei e l'amica Satin cominciano a scambiarsi confidenze circa le percosse, particolarmente stimolanti, che hanno ricevuto: «Tutte e due si divertivano a raccontare le stesse sciocche storie più di un centinaio di volte, abbandonandosi a quello stato di languida, piacevole spossatezza che seguiva quei loro episodi di violenze». Divennero man mano tali intenditrici di percosse che parlando di passate violenze, «sentivano una segreta nostalgia per quei giorni in cui, quegli schiaffi, stavano per riceverli, poiché la prospettiva d'essere malmenate accresceva in loro l'eccitamento». Zola dice che Nana arriva addirittura a trar vantaggio dalle sistematiche percosse di Fontan: «A causa della violenza con cui era colpita, Nana divenne tutta bella, morbida come seta; la pelle si fece delicata, bianca e rosea, soffice da accarezzare, piacevole a vedersi, e ciò la rendeva più bella che mai».

Lo scrittore americano Frank Norris, che fu fortemente influenzato da Zola, in *McTeague* (1899) identifica il personaggio di Trina — la donna che, per il solo fatto di esistere, costituisce una fonte di guai per McTeague — in una creatura che sente istintivamente «il desiderio, la necessità d'essere conquistata da una forza superiore». Il solo pensiero che McTeague possa consentire «a vincere in lei ogni ribellione con la sua forza superiore, a sottometterla, a conquistarla con la sola forza bruta», la eccita e la turba: «Perché le piaceva?», si chiede Norris retoricamente, «Perché aveva sentito quel brivido improvviso in tutto il corpo che l'aveva sommersa in una subitanea, terribile ondata di passione come mai prima le era capitato?». I lettori esperti non avevano bisogno di ulteriori spiegazioni per rendersi conto che lo scrittore dava per scontata la loro familiarità con gli argomenti trattati nelle recentissime disquisizioni scientifiche circa i bisogni istintivi di una donna. Senza dubbio questi lettori concordavano nell'esprimere un giudizio positivo sulla conoscenza che il giovane autore dimostrava di possedere riguardo alla psiche femminile quando, più avanti nel libro, erano informati che la crescente violenza di McTeague nei suoi confronti faceva nascere in Trina «una sempre più profonda dedizione; suscitava in lei un morboso, corrotto desiderio d'essere soggiogata, uno strano, innaturale piacere a sottomettersi, ad arrendersi alla volontà di un'irresistibile e potente virilità».

Secondo Norris, questo processo faceva parte di una «naturale» sequenza nell'eterno incontro tra uomo e donna. Subito dopo il primo bacio tra Trina e McTeague, comincia a evolversi la catena degli avvenimenti: «Nello stesso istante in cui gli permise di baciarla, ella diminuì di valore ai suoi occhi». Questo fatto, insiste Norris, «riflette l'ordine immutabile delle cose; l'uomo desidera la donna fintanto che gli si rifiuta, la donna adora l'uomo per ciò che gli ha concesso. A ciascuna concessione, il desiderio dell'uomo si raffredda; a ogni sottomissione, l'adorazione della donna aumenta. Ma perché deve essere così?». Il giovane romanziere americano sapeva perfettamente perché. Era così perché Schopenhauer aveva stabilito che fosse così. Norris ripete semplicemente il concetto espresso dal filosofo tedesco in un passo del saggio *Metafisica dell'amor sessuale*, in cui afferma che «l'amore dell'uomo diminuisce percettibilmente dal momento in cui è stato soddisfatto; qualsiasi altra donna lo attira più di quella che ha appena posseduto: sente il bisogno di cambiare. L'amore della donna, invece, s'accresce proprio da quel momento».

Far violenza a una donna era una conseguenza perfettamente logica. Da principio non avrebbe potuto fare a meno di opporre resistenza alle *avances* dell'uomo, tenendo conto della sua basilare ignoranza circa il sesso. Ma, una volta iniziata, anche se costretta con la violenza, la sua stessa natura, il suo bisogno di completarsi, l'avrebbero spinta più intensamente verso il suo padrone. Mark Twain conosceva la natura delle donne tanto bene quanto il giovane romanziere suo contemporaneo e il filosofo tedesco. In *Eve's Diary* (1906) il suo personaggio, Eva, si chiede perché ami Adamo; e la risposta è sufficientemente chiara: «Proprio perché è un uomo, credo. In fondo è buono, e lo amo per questo, ma lo potrei amare anche se non lo fosse. Se dovesse malmenarmi e usarmi violenza, continuerei ad amarlo, lo so. Si tratta di sesso, penso».

Lo scrittore francese Pierre Louÿs, in *La femme et le pantin*

(1898), fa sì che la perversa eroina del suo romanzo, Concha, risponda con guaiti di intenso ardore alla violenza usatale dal protagonista-narratore, durante la quale «per circa un quarto d'ora» egli «la colpì con la regolarità di un contadino che trebbia... e sempre allo stesso posto, sulla testa e sulla spalla sinistra». In un parossismo d'estasi masochista, Concha urla: «Amor mio, come mi hai colpito bene! Quanto è stato dolce! Quanto mi è piaciuto!». Più tardi confessa al suo rude amante che, se gli ha mentito, è stato «perché tu mi picchiassi, Mateo. Ti amo, quando sento la tua forza, ti amo tanto; non immagini neanche quanto mi renda felice piangere per causa tua». E con seducente civetteria gli chiede: «Mateo, mi picchierai ancora? Promettimi che mi picchierai forte! Mi ucciderai! Dimmi che mi ucciderai!».

Lulu, il personaggio centrale delle commedie di Frank Wedekind *Lo spirito della terra* e *Il vaso di pandora*, un modello archetipo di donna — come anche la protagonista dell'opera di Alban Berg, che si basa sulle commedie di Wedekind — simile all'eroina di Louÿs, sente risvegliarsi il suo interesse per un uomo soltanto quando egli si mostra brutale verso di lei. Essa, rivolta a uno dei suoi primi amanti, esclama esultante: «Quanto sono orgogliosa ora che so che sei disposto a fare qualsiasi cosa per umiliarmi! Mi rendi tanto abietta quanto un uomo può rendere abietta una donna...». Per Lulu e per Concha la violenza usata dall'uomo costituisce necessariamente la prova del loro potere su di lui; il rendersene conto fa sì che quella violenza si muti in stimolo erotico. La frase pronunciata da un altro degli amanti di Lulu: «fare all'amore o ricevere percosse non fa differenza per una donna», era diventata un luogo comune tra gli intellettuali della fine del secolo.

Un altro di questi luoghi comuni viene enunciato da Sue Bridehead, personaggio del romanzo *Jude the Obscure* (1895) di Thomas Hardy: «il mio atteggiamento verso gli uomini non è mai stato di vigile attenzione, come quello a cui sono state educate la maggior parte delle donne, contro ogni possibile attacco alla loro virtù; poiché nessun uomo, che non sia un bruto libidinoso, intende molestare una donna, di giorno o di notte, in casa o fuori, a meno che non sia lei a provocarlo. Finché non sarà lei ad invitarlo, a farglielo capire, l'uomo non glielo proporrà». In altre parole, la donna viene violentata soltanto perché lei lo ha voluto.

Secondo Hardy questo corrispondeva a verità perché la scienza glielo aveva confermato.

Chiaramente, pochi dei clichés antifemminili, istituzionalizzati negli anni novanta, avevano avuto un effetto deleterio sulla realtà della donna del ventesimo secolo come quello esercitato da questi due luoghi comuni, di natura particolarmente maschilista, che esprimevano ciò che la «scienza» del tardo diciannovesimo secolo aveva scoperto. Era il tempo in cui si ricorreva alle verità scientifiche — piuttosto che a quelle di «fede» — per giustificare l'estesa e brutale oppressione di carattere razzista e sessuale che si esercitava sull'individuo, e l'istituzionalizzazione di concetti che, in ultima analisi, portavano a una mascherata giustificazione della violenza usata agli altri, poiché gli uni avevano deciso che gli altri lo avevano «richiesto». La teoria che la donna vuole essere violentata è parte integrante di quella comoda tesi consumistica di razionalizzazione dell'aggressione che ancora oggi domina il mondo e che aiutò a sviluppare la mentalità imperialistica di fine secolo.

Sembrerebbe un ragionamento poco consequenziale derivare, da quei nudi supinamente sdraiati, preferiti dai pittori che esponevano alle gallerie parigine, la causa del diffondersi di quel comportamento aggressivo che caratterizzava la fine del diciannovesimo secolo. La violenza, tuttavia, contro l'individuo e il corpo, la cultura o la mente, richiede necessariamente che la colpa o la tentazione, e la giustificazione della punizione inflitta, siano contemplate nell'altro, in questo caso, nella donna. Troppo spesso i gesti e le espressioni di statico trasporto, espliciti in questi nudi supini, suggeriscono un perverso eccesso di erotico abbandono che sembra aver causato quella posizione forzata della figura femminile, quasi che la donna, nel momento culminante del suo incontrollabile desiderio, sia riuscita a spezzarsi le reni, condannandosi così a una forzata immobilità e all'impotenza. Queste ninfe, presentandosi paralizzate, supinamente distese, in stato di estasi, suggerivano, in chi le guardava, la netta sensazione che «anelassero ad essere violentate».

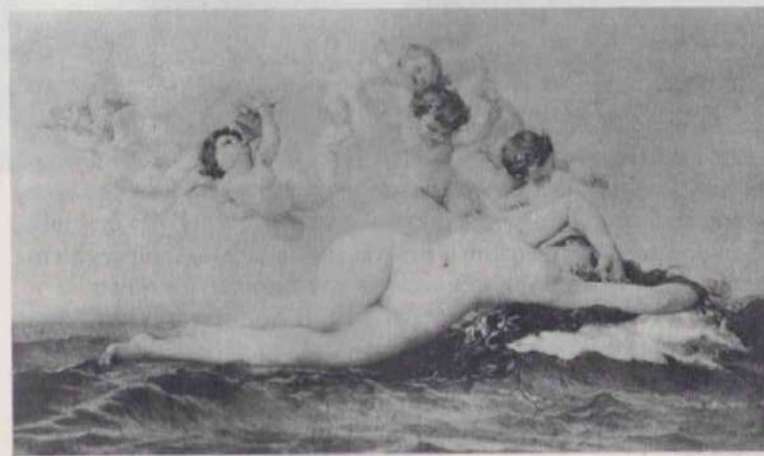
Naiadi e ninfe dei boschi, in quella significativa posizione, divennero un soggetto comune nei quadri esposti, specialmente tra il 1880 e il 1914, al Salon di Parigi. Non importava se quelle figure di donna sembrava stessero volando «sulle ali di un sogno» o, come fece Pierre Dupuis raffigurando la sua ondina, galleggias-

sero sulla cresta di un'onda (IV, 23), o fossero state bruscamente gettate sulla spiaggia. Pur adducendo come pretesto che questi nudi supini personificavano «l'onda», «la brezza», oppure «Afrodite» (IV, 24), i pittori continuavano a raffigurare questi corpi nudi nella stessa disagevole posizione come se avessero la spina dorsale spezzata. Molti di questi dipinti proliferarono nella scia del *succès de scandale* suscitato nel 1863 dal quadro di Alexandre Cabanel «La nascita di Venere» (IV, 25) che, a modo suo, rivoluzionò la tecnica rappresentativa della nascita di Venere dalle onde, non ritraendo la dea eretta, quasi intenta a controllare la realtà esterna come appare nella famosa versione del Botticelli, ma in un'adeguata posa orizzontale, appena emersa in superficie dalla profondità del mare. Illustrando il quadro, nel 1879, Earl Shinn rilevava laconicamente che «la figura di questa Venere non sembra possedere una struttura ossea». Sottolineando che era una «delicata e seducente» e anche «poco celestiale» bellezza, Shinn faceva rilevare che «il pittore l'ha creata senza spiritualità per sottrarsi a ogni responsabilità» (*The Art Treasures of America*, vol. I). La Venere di Cabanel, oltre a mostrare quell'aria di spossatezza caratteristica della figura di donna languente, è presentata più che abbandonata sul dorso. Un'onda, avanzando, urta opportunamente la parte centrale del corpo così che esso assume una posizione di tensione facendo leva sulla spina

IV, 23. Pierre Dupuis (n. 1833), «Ondina che gioca fra le onde» (1896 ca).

IV, 24. Adolf Hirémy-Hirschl (1860-1933), «Afrodite» (1898 ca).

dorsale. Secondo il commento di Shinn, «Giace arcuata sull'onda che l'ha generata, e su di essa si tende il corpo senza spina dorsale». Presentando un tema ritenuto classico — niente di meno che la nascita di una potente dea — alla maniera dell'epoca, Cabanel ha spezzato una lancia per un nuovo stile, oltre che la schiena della sua modella. Certamente, tuttavia, non fu quella specifica posizione che attrasse l'attenzione degli

IV, 25. Alexandre Cabanel (1823-1889), «La nascita di Venere» (1863 ca).

osservatori della sua Venere. Il famoso critico Philip Gilbert Hamerton ricordava la reazione che seguì la prima esposizione del quadro al Salon di Parigi. La sua prosa surriscaldata rende ancora oggi il senso di quell'impatto erotico che il quadro esercitò sugli amatori d'arte del tempo:

... al Salon del 1863 stavano in contemplazione di quell'eccitante Venere di Cabanel distesa nuda sulle onde del mare, in piena luce, morbidamente adagiata su una chiara distesa d'acqua marina che, in pallidi riflessi d'azzurro e smeraldo, si sollevava sotto il suo corpo, e da cui affioravano i suoi lunghi capelli come una piccola cascata d'increspata acqua dorata che si sperdeva nella profondità di cobalto. La figura appariva selvaggiamente voluttuosa, come se tutto il corpo rispondesse ritmicamente alla cadenza di una musica. I dolci occhi sonnolenti, appena aperti alla luce, sembravano riflettere l'ombra di una latente passione, e dal movimento giocoso delle bianche braccia si notava un che d'infantile e capricciosamente femminile insieme. Tutta la figura appariva dipinta d'un colore di straordinaria delicatezza (*Painting in France*).

La descrizione di Hamerton rappresenta un compendio di tutti quegli elementi che, nella rappresentazione del nudo femminile, concorrevano a risvegliare la sensibilità estetica del maschio di fine Ottocento. Non desta meraviglia il fatto che molti accoliti s'affrettassero a seguire l'esempio offerto dal maestro, raffigurando ambigue composizioni di supine bellezze. Era il momento della ninfa dal dorso spezzato.

La curvatura del corpo della Venere di Cabanel divenne una moda da seguire pedissequamente da parte di ammiratori come Daniel Tixier e Albert-Joseph Penot, che la riproposero nelle rispettive opere «Primavera» (IV, 26) e «Autunno» (IV, 27). Questi pittori si accontentarono di dipingere delle copie della Venere di Cabanel; solo raffigurate sulla terra e non sul mare. Inoltre, Penot aveva dato alla sua personificazione dell'autunno un tocco di originalità ponendo nella mano inerte della fanciulla, un mandolino, segno iconico della *cigale*, la cicala, l'imprevidente personaggio della fiaba che, con le sue imprese autodistruttive, suscitava l'interesse degli intellettuali di fine secolo. Secondo la versione di La Fontaine la cicala, simbolo di una bella donna tentatrice, si diverte fin tanto che dura l'estate, mentre la formica, simbolo dell'umile creatura casalinga abituata a vivere nell'ombra, è occupata a pulire e a riordinare il suo nido borghese. Ora

IV, 26. Daniel Tixier (attivo nel 1890-1900), «Primavera» (1825 ca).

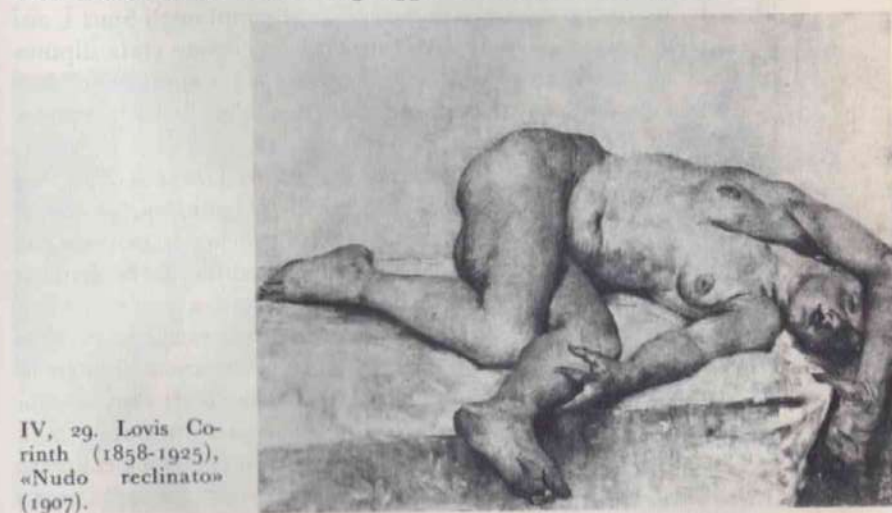
IV, 27. Albert-Joseph Penot (attivo 1896-1909), «Autunno» (1903).

l'autunno è arrivato e la frivola giovane avverte il tempo che passa e il freddo. La casalinga formica non accetta di ricoverarla nella sua casa costruita a costo di tanti sacrifici, e la bella ed egoista creatura è destinata a morire, vuoto guscio, nel violento tumulto della natura: «Perché anche per lei, come per i giardini, i

campi e le foreste, la bella stagione era passata», commentava Victor Nadal in *Le Nu au Salon* nel 1903, aggiungendo, con il crudele compiacimento dell'uomo che vede a terra il suo nemico, «e mentre a maggio la rosa canina si adornerà ancora della sua più bella veste, la donna, meno favorita dalla natura del più umile cespuglio, riceverà un'altra delusione vedendosi comparire una ruga in più sulla fronte».

Quantunque abbia avuto l'indiscutibile merito d'aver apportato, con la sua scultura, tecniche innovatrici e scelte di nuove tematiche e gusti narrativi, Auguste Rodin fu, tuttavia, quasi del tutto un artista del suo tempo, come dimostra la curvatura veramente acrobatica del corpo femminile nella sua versione della «Primavera» (IV, 28). A ogni successiva versione del tema della ninfa dal dorso spezzato, la torsione del corpo che l'artista cercava di ottenere dalla sua modella tenuta per lungo tempo in una penosa posa si faceva più marcata, nel tentativo di rappresentare qualcosa di nuovo. Nel suo quadro «Nudo reclinato» (IV, 29), un titolo assurdamente inadatto al dipinto, Lovis Corinth offre un esempio di estrema torsione di nudo «opistotono». Si direbbe che questa donna raffigurata nel quadro sia stata gettata con forza a terra, braccia e gambe scompostamente abbandonate, quasi membra disarticolate, scoordinate di una marionetta priva di vita, deliberatamente ritratta come un giocattolo sessuale. Il dipinto di Corinth rappresenta ciò che si può forse considerare l'estremo, vistoso esempio di abbandono sessuale fine secolo. L'artista è generalmente considerato come il precursore dell'espressionismo tedesco, e questo proietta un'ombra sull'importanza innovatrice di quel movimento che anche troppo spesso segue semplicemente la tematica antifemminista, caratteristica di quelle opere stilisticamente assai meno audaci ad esso contemporanee. Proprio come l'immagine di Corinth, che non si deve considerare una novità artistica ma, al contrario, un significativo esempio del limite a cui era giunta la rappresentazione di quel particolare modello — una prova del tentativo che l'artista fa per cercare di creare «qualcosa di nuovo» seguendo, però, una tematica già troppo sfruttata — così le innovazioni stilistiche dell'espressionismo dell'inizio del ventesimo secolo possono coerentemente essere considerate come il limite a cui, nell'ambito di quella particolare rappresentazione, arriva l'immagine del corpo raffigurato in quella posa contorta. Gli espressionisti, nel rappre-

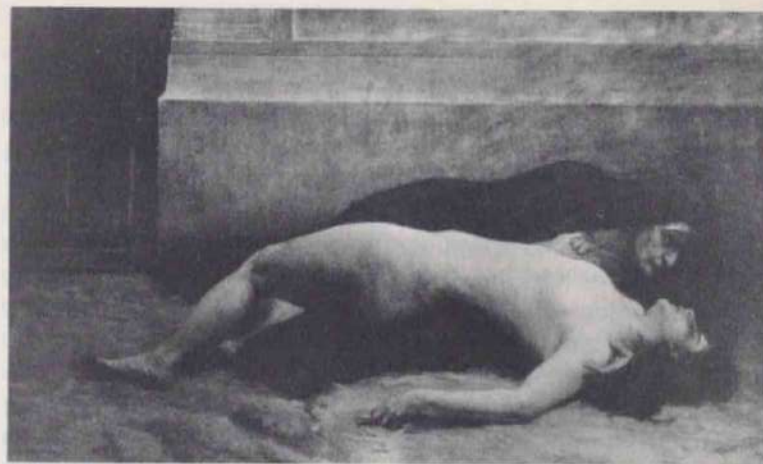
IV, 28. Auguste Rodin (1840-1917), «Primavera», scultura (1884).

sentare le loro percezioni della realtà nei suoi elementi connettivi, si mostravano estremamente convenzionali ma, spinti dal crescente bisogno di creare qualcosa di nuovo, riuscirono a raffigurare un'immagine che si accordava con i tratti di violenza e aggressione presenti nel soggetto dominante l'arte accademica del loro tempo. In altre parole, se gli espressionisti furono capaci di liberare la pittura da certe convenzioni puramente stilistiche, la loro ricerca di un nuovo linguaggio si ridusse a non più di una

IV, 29. Lovis Corinth (1858-1925), «Nudo reclinato» (1907).

logica estensione dei contenuti di violenza caratteristici dell'arte accademica di fine secolo.

Molte versioni di ciò che si potrebbe definire «espressionismo accademico» — enfatica esagerazione di motivi abusati — si ritrovano in molti pittori attivi verso il 1900. Sarebbe scorretto, anche se allettante, considerare il dipinto di Susanne Bethemont del 1905, intitolato «La martire» (IV, 30), come il commento di una pittrice circa la posizione che una modella doveva assumere per meglio rappresentare il tema della ninfa dal dorso spezzato in cui i suoi colleghi pittori erano impegnati. È più probabile, sfortunatamente, che la Bethemont abbia semplicemente accettato l'icona stereotipa del tempo senza porsi domande, sfruttando, per quel che riguarda questo quadro, i temi popolari della virtù claustrale, della «bellezza» relativa al concetto di paralisi e morte della donna, per comporre un'opera drammatica e anche commercialmente produttiva.

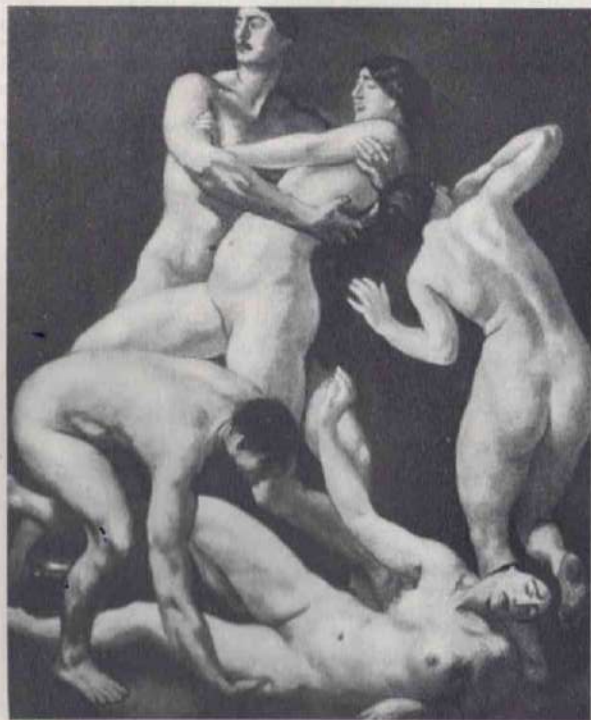
Ovviamente, la pittrice forzò la posa propria della ninfa dal dorso spezzato nell'estremo tentativo di mostrarsi padrona del soggetto, tentativo analogo a quello compiuto dall'anonimo pittore che rappresentò un altro soggetto preferito del tempo, quello della donna in vincoli, in «Andromeda» (IV, 31). Questo quadro grottesco fu scelto per illustrare la voluminosa opera del Reverendo Ebenezer Cobham Brewer, *Character Sketches of Romance, Fiction and the Drama*, che parla del destino di questa eroina, un libro di cui furono ristampate parecchie edizioni negli Stati Uniti degli anni novanta. Questa Andromeda può essere stata dipinta da Paul Merwart, un pittore tedesco elusivo, ma spesso riprodotto, che si specializzò nel raffigurare teutoniche bellezze nude e vigorose in pose contorte.

Nel quadro in esame, l'assenza di Perseo e del mostro che l'eroe deve uccidere per salvare Andromeda prigioniera, rende il riferimento mitologico ancor meno credibile. È logico pensare che l'unico mostro in grado d'insidiare questa ninfa sia la distorta lascivia dell'osservatore, innegabilmente invitato a usare violenza a questa Andromeda esibita nella sua apparente estasi erotica che le incurva il corpo all'indietro. Simili quadri aiutano a chiarire la relazione che intercorreva tra l'aggressivo tema di «invito alla violenza» nei dipinti che rappresentano le figure femminili dalla tipica curvatura imposta da Cabanel alla sua Venere, e il concetto parallelo di «possedere la donna con la forza», riflesso nella moda

IV, 30. Susanne Bethemont (attiva nel 1895-1905), «La martire» (1905 ca).

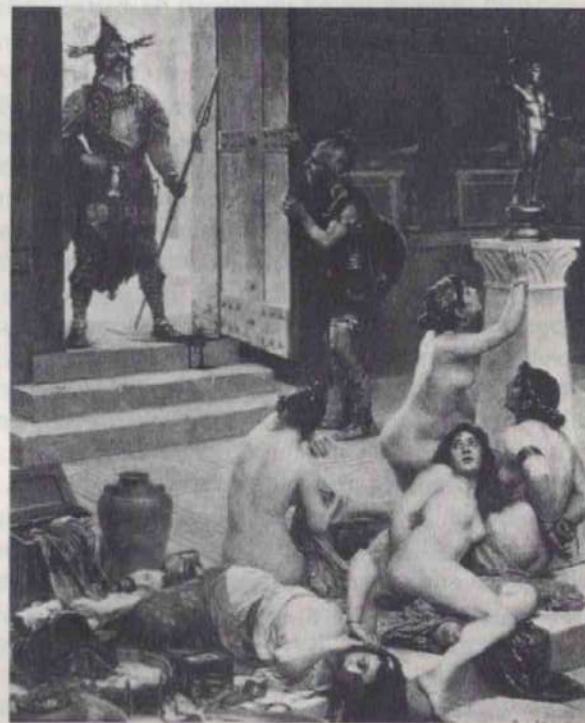
BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

IV, 31. Artista sconosciuto (probabilmente Paul Merwart, 1855-1902), «Andromeda» (1885 ca).

del tardo diciannovesimo secolo di raffigurare scene di vita familiare in epoche barbare, o tra popoli «barbari».

Con gli anni novanta e con i sempre più numerosi movimenti di liberazione, il nazionalismo «maschilista di coloro che parteggiavano per la *New Struggle for Life Among Nations*, secondo il titolo di un articolo di Brooks Adams, del 1899, per il «McClure's Magazine», subì il fascino speciale del tempo antico, quando un uomo era un uomo e la donna rappresentava soltanto un oggetto di proprietà. Molti borghesi sognavano quei tempi andati, quando alla donna bastava vedere un uomo per farsi piccola dalla paura, e quando a un uomo bastava allungare una mano per prendersi la donna che voleva. Nel 1913, l'anno in cui il pittore tedesco Fritz Hofmann-Juan dipinse la sua versione del tema (IV, 32), risultava ormai del tutto inutile dare a questo soggetto un carattere storico, essendo i protagonisti del dramma uomini e donne moderne che chiaramente combattono la loro battaglia dei sessi. Ma dieci o vent'anni prima si sognava ancora un ritorno ai

IV, 32. Fritz Hofmann-Juan (F.T.M. Hofmann, n. 1873), «Ratto di donne» (1913 ca).

tempi barbari e si fantasticava d'essere onnipotenti e crudeli signori della guerra, con un ampio seguito di donne indifese sempre pronte a un cenno o comando dei loro padroni, così che, se questi ne desideravano una, bastava loro sceglierla tra quelle che possedevano, esattamente come sta facendo il barbaro guerriero rappresentato nel quadro di Paul-Joseph Jamin (1893) «Brenno e la sua parte di bottino» (IV, 33). Il maschio eroe, in piedi sulla soglia della stanza dove tiene rinchiuso il suo bottino, in fiero atteggiamento da padrone, contempla la sua preda, i calzari ancora intrisi del sangue dei suoi nemici. Tra gli altri trofei e merce di valore — giare colme di monete d'oro, vasellame, teste decapitate — si scorge appunto un gruppo di donne nude e indifese, alcune con le mani legate dietro la schiena per accrescerne la vulnerabilità, altre in diversi stati di panico.

L'intenzione dell'antenato di Conan il Barbaro è perfettamente trasparente, e all'osservatore è rivolto l'invito di partecipare alla stessa violenza che il maschio dominante sta per usare a quelle

IV, 33. Paul-Joseph Jamin (1853-1903), «Brenno e la sua parte di bottino» (1893).

fanciulle indifese. Jamin, che dipinse abitualmente quadri del genere — intitolandoli «Ratto nell'Età della Pietra» (il suo debutto al Salon del 1888) e così via — fu uno dei numerosissimi pittori che si assunsero il compito di mostrare agli osservatori quanto meravigliosamente semplici fossero le faccende di sesso in un mondo che la loro civiltà aveva distrutto. Questi dipinti li aiutavano anche a ricordare, usando le parole di Arnold Bennett che insisteva a professarsi «un femminista all'eccesso», che le «donne amano soprattutto essere dominate. Non si sentono del tutto appagate finché non sono soggiogate», cioè, «almeno apparentemente», aggiunge dopo un ripensamento. Perfino il titolo del testo di Bennett, *Our Women* (1920), con quell'enfatica indicazione di possesso davanti al soggetto, suggerisce che Bennett tende a identificarsi con quel barbaro, o almeno che concorda con coloro che stesero il Codice Napoleonico quando dichiarano (Articolo 1124) che la «donna fu data all'uomo, perché potesse generargli dei figli. Quindi è da ritenersi sua proprietà, proprio come un albero da frutto appartiene a chi lo coltiva».

Il sogno di asservire la donna e di ritenerla una sua proprietà personale si addiceva all'imperioso bisogno di possesso e alla conseguente mentalità aggressiva del maschio borghese. Quindi gli piaceva indugiare a contemplare immagini che, in modo del tutto esplicito, rappresentassero il misero asservimento della donna. Già nel 1836, a metà del suo libro *The American Lady*, colmo di saggi consigli su come la donna doveva comportarsi verso l'uomo, Charles Butler descrive una scena che poteva servire come modello ad ogni pittore di quel tempo. La donna, dice, aveva già svelato il suo vero carattere nell'età della «grande barbarie» mostrando il suo volto servile. È «lei che sta in piedi affaticata e affamata di fronte al marito mentre lui, disteso a proprio agio, divora il risultato delle di lei fatiche; è lei che senza uno sguardo d'impazienza o di protesta attende che finalmente egli le conceda il permesso di cibarsi, umilmente grata e cercando di impiegare il minor tempo possibile, delle briciole e degli avanzi che lui ha rifiutato; è lei, in una parola, che sa sopportare ogni sgarberia e privazione».

Nel mondo della cultura del diciannovesimo secolo la «fantasia» maschilista, che aveva creato il concetto che «la donna ama essere picchiata» unito alla nozione che «la donna è proprietà

privata», era caratterizzata da una violenza di natura sadica. Non desta meraviglia se proprio il più sollecito e fedele sostenitore della donna come virtuosa creatura e «angelo del focolare», Coventry Patmore, volse con speciale intensità i suoi pensieri sull'amore a quei tempi barbari:
«Ecco», esclama, con l'ovvio intento di destare l'attenzione delle sue lettrici su quanto da allora era progredita la civiltà, «com'era una volta la donna corteggiata; / Fuori dalla sua tana balzava il selvaggio / E piombandole addosso, rudemente a nozze la conduceva / E, sanguinante, per i capelli la trascinava». Descrivendo scene di questo genere Patmore e quelli che la pensavano come lui non soltanto fornivano spunti ai pittori del tardo diciannovesimo secolo per le loro scene di barbare aggressioni contro le donne, ma direttamente alimentavano la fantasia dei vignettisti del ventesimo secolo perché continuassero a sbizzarrirsi fino alla banalità nelle loro sessiste caricature in serie sul tema «il cavernicolo con la clava». Nel tardo diciannovesimo secolo, fin dall'inizio di quella voga, numerosi quadri intitolati «La preda», «Nella morsa del lupo di mare», «Bottino di guerra», raffiguranti barbari che trascinano via gruppi di donne nude, si potevano trovare ogni anno nelle varie mostre accademiche.

Anche eventi «storici» altamente drammatici, che davano ai pittori la possibilità di far mostra di molti nudi femminili in posa d'abbandono, erano considerati particolarmente significativi, seguendo l'autorevole esempio di Eugène Delacroix nel quadro «La morte di Sardanapalo», che offriva la visione di un carnaio d'erotici corpi nudi. Delacroix stesso ne aveva fornito il seguente commento nel catalogo del Salon per l'anno 1827-1828: «Sardanapalo dà ordine ai suoi eunuchi e ufficiali di palazzo di tagliare la gola alle sue mogli, ai suoi paggi, e perfino ai suoi cavalli favoriti; nessuno degli oggetti che lo avevano servito e che gli avevano dato piacere doveva sopravvivergli».

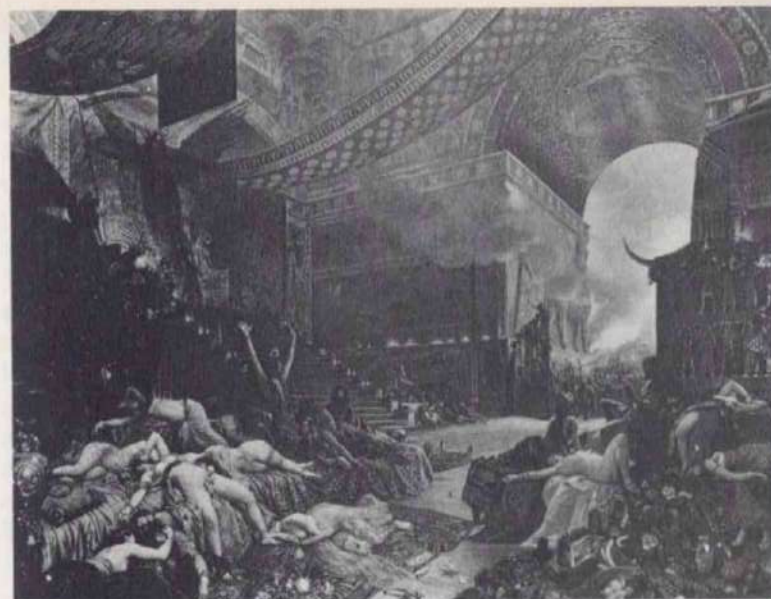
Dietro questo ispirato esempio di Delacroix, quei pittori del tardo diciannovesimo secolo che abitualmente rifornivano le gallerie di barbari massacri, come Georges Rochegrosse, si sentirono in dovere di accrescere, nei loro quadri, il numero dei corpi distesi. Nel dipinto «La fine di Babilonia» del 1891 (IV, 34), per esempio, Georges Rochegrosse portò all'apoteosi la raffigurazione della violenza. È evidente che il pittore volle dare il senso della spossata voluttà della carne, compiacendosi di essere

riuscito a metterne in luce gli effetti sottolineando che nel peccato e nell'iniquità risiede la causa della caduta di Babilonia. In questo quadro, tuttavia, la moralità pittorica ha covato un nuovo voyeuristico. Il primo piano, è interamente occupato da nudi di schiave prostrate ed esauste, dipinte con compiacimento, la maggior parte nella stessa sofferente posa incurvata della Venere di Cabanel.

Il sadico invito, rivolto a colui che guarda, da questo concento di corpi supini, è efficacemente spiegato da Armand Silvestre che, con l'entusiasmo di un conoscitore, ne illustra il significato ai contemporanei in *Le Nu au Salon des Champs-Elysées* del 1891. I nudi di Rochegrosse, dice Silvestre

> sono aggrovigliati come serpenti in un'atmosfera umida e poco salutare; alcuni si stendono rilassati, altri invece si contraggono su se stessi, quasi per cercare il piacere di toccare la loro pelle, attorti voluttuosamente insieme. Intorno a loro s'innalzano grida di terrore, inutilmente. Non li sentono! Che cosa ormai dovrebbe più preoccuparli? Quella saggezza istintiva latente nell'inconscio suggerisce loro che mai più troveranno un tempo più dolce per morire, senza nemmeno risvegliarsi dal sogno. La spada del vincitore si può immergere in questi seni nudi senza riceverne alcuna reazione, abbandonate come sono queste donne, in quel torpore. La furia sacrilega dei soldati può usare violenza a questi corpi superbi nell'ultima profanazione... ma, ancora, perché dovrebbero preoccuparsene?

In questa panoramica di violenza e, accettando l'ultimo suggerimento di Silvestre, di necrofila profanazione, espressa anche da altri numerosi quadri di Rochegrosse e da una ventina di pittori come lui, il gusto dell'aggressività sentito dal tardo diciannovesimo secolo doveva sfociare nel creativo cinematismo dei primi registi di Hollywood, come Cecil B. De Mille, e caratterizzare le scenografie di spettacolari film della prima metà del ventesimo secolo.

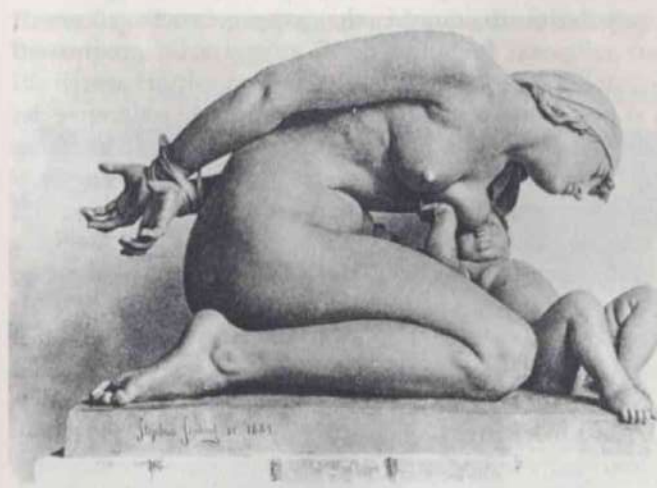
Ma ancora più popolari di queste scene di antichi massacri erano le scene di schiavitù «orientale». Pittori come Benjamin Constant, LeComte du Nouy, Jean-Léon Gérôme, in Francia, robusti fornitori dell'accademia in Inghilterra, come Arthur Hacker e Ernest Normand, offrivano ai loro spettatori un tripudio di «barbarica schiavitù orientale». Quadro dopo quadro raffiguravano ciò che avveniva nei mercati degli schiavi, come nel grande dipinto di Normand «Schiavitù», del 1895 (IV, 35), dove

IV, 34. Georges Rochegrosse (1859-1938), «La fine di Babilonia» (1891).

la «crudeltà senza tempo dell'Oriente» veniva portata vividamente alla luce ad uso e consumo degli avidi antropologi da tavolino, così numerosi tra gl'intellettuali e gli uomini d'affari americani ed europei. In «Vae Victis! Il Marocco messo a sacco dagli Almoadi» (IV, 36) Arthur Hacker rappresentò senza batter ciglio un gruppo di schiave inermi offerte all'ammirazione degli arabi vincitori e ne approfittò per istruire gli osservatori inglesi sul modo in cui gli orientali trattavano le donne. Un critico di «The Magazine of Art», parlando della mostra alla Royal Academy del 1890, commentava il dipinto in un modo che lo rivelava un vero precursore della corrente formalista, del tipo «il contenuto vada pure al diavolo», che doveva dominare il ventesimo secolo. Hacker, diceva questo critico con ammirazione, usa «il suo tema semplicemente come pretesto per esprimere veramente ciò che il pittore intende definire: le varie tonalità di bianco in una città orientale, e cioè gli abbaglianti riflessi del recinto interno e la bianca pelle delle schiave e dei bambini, armonizzati alle forti tinte del ricco bottino».

IV, 35. Ernest Normand (1859-1923), «Schiavitù» (1895 ca).

IV, 36. Arthur Hacker (1858-1919), «Vae victis! Il sacco del Marocco per opera degli Almoadi» (1890 ca).

Jean-Léon Gérôme, decano dei pittori orientalisti, stimolò la fantasia dei suoi numerosissimi seguaci con una serie di quadri raffiguranti scene di harem e tratte delle schiave. Nel suo dipinto «Il mercato degli schiavi», per esempio, cerca di dare all'ambiente una patina narrativa di documentazione antropologica raffigurandovi la donna, e offre così a colui che guarda la possibilità di

fantasticare sui piaceri della compra-vendita di una donna che non si ribella, un commercio inevitabilmente accompagnato da quei rituali da fiere di cavalli in cui si controlla la dentatura degli animali per esser certi del loro stato di salute. Agli artisti piaceva anche ritrarre con cura la docilità e la tolleranza, santi attributi in ogni occasione delle schiave madri. Lo scultore norvegese Stephan Abel Sinding suscitò una forte impressione nel mondo dell'arte del 1889 con la scultura «La madre prigioniera» (IV, 37), dove una donna accucciata si piega verso il suo piccolo per allattarlo, senza poterlo toccare perché ha le mani legate dietro la schiena. Opere come questa volevano rappresentare con intensità la gloriosa virtù dell'altruismo qualità inestimabile, ma anche quella che i generosi filosofi del diciannovesimo secolo avevano attribuito esclusivamente alla donna. Secondo l'espressione di Auguste Comte, la donna è per natura «più fortemente, attratta dal fascino dell'auto-sacrificio» (*Système de politique positive*, vol. IV).

IV, 37. Stephan Abel Sinding (1846-1922), «La madre prigioniera», scultura (1889).

Tuttavia, tenendo in considerazione quanto il maschio del tardo diciannovesimo secolo sentisse il fascino del dominio, è evidente che Sinding scolpendo la sua madre prigioniera, la turgida pienezza del seno ch'ella offre al suo bambino, l'acciden-

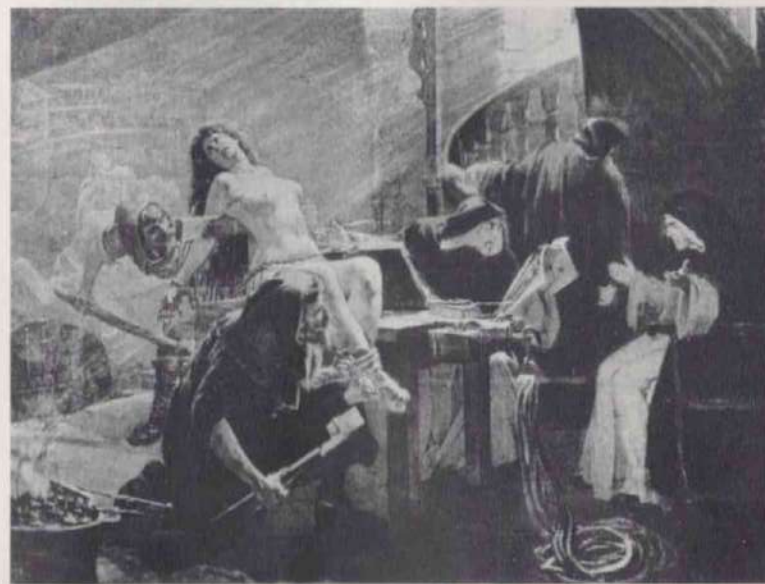
tale posizione di riposante benessere da «Bacco-bambino» in cui è raffigurato il piccolo, intendeva deliberatamente offrire degli elementi che riflettessero quella semplicità, a cui lui stesso tendeva, espressa nel fondamentale concetto dualistico di dominio dell'uomo e sottomissione della donna. Non soltanto il piccolo ha l'aria di trovarsi a suo agio, ma di accettare regalmente ciò che gli è dovuto per diritto di nascita, come un imperatore romano che accetti di gustare a sazietà dei grappoli d'uva tenuti a giusta altezza da una voluttuosa e molto servizievole schiava. L'osservatore, in tal modo, può identificarsi con il regale fanciullo e godere del suo stesso piacere di dominio, evitando contemporaneamente uno spiacevole senso di matura responsabilità.

Furono proprio questo senso compensatorio di dominio e il piacere di pregustare la sofferenza a cui è destinata la bellissima vittima, unito alla consapevolezza che nessuno ne sarebbe personalmente responsabile, a rendere quadri di scene orientali di schiavitù così apprezzabili agli occhi degli amatori d'arte di fine secolo. L'unione di tutti questi elementi stimolanti giustifica anche la popolarità di quadri che rappresentano scene di persecuzione religiosa. Pretendendo di atteggiarsi a progressisti critici delle intolleranze del fanatismo religioso, pittori americani ed europei si prefissero lo scopo di documentare le sofferenze dei martiri della religione, di cui testimonia la storia. Il britanno Herbert Schmalz (*Schmalz* in tedesco vale «grasso»: nessun altro pittore ebbe mai un nome così squisitamente descrittivo del carattere generale delle sue opere) dipinse numerose bellezze cristiane, nude, oranti, languenti, svenenti — ma in realtà ben nutrite — legate ai pali di un'arena romana e sul punto di venir divorate dai leoni. «Fedele fino alla morte» fu intitolato il tumescente capolavoro esibito dall'orgoglioso artista nel 1888 alla Royal Academy. Il pittore francese Moreau de Tours si specializzò a rappresentare martiri, sante creature con le stimmate, mistiche, immerse nella loro estasi, scelte dagli annali della storia della Chiesa e dipinte in svariate maniere: inchiodate alla croce, supine, con il seno nudo, oppure mentre mostrano voluttuosamente, le loro ferite a ministri della Chiesa, con penchants scientifici. Nel 1891 Philip Hermogenes Calderon fece battere di un fervore un po' più che religioso i cuori dei visitatori della Royal Academy mostrando, nel suo quadro «Il grande atto di rinuncia di Santa Elisabetta d'Ungheria», la santa che si piega in

sottomissione davanti a un altare, completamente nuda e terribilmente vulnerabile.

Ma forse l'immagine più significativa di questo genere di pittura è quella del portoghese José (de) Brito che, nel quadro «Una martire del fanatismo» (IV, 38), presenta il suo nudo bene in luce, ben proporzionato, il volto dall'espressione selvaggia, una delle opere di maggior successo all'Esposizione Mondiale di Parigi del 1900. Ciò che il quadro veramente esprime è l'invito a un sadico piacere per la violenta tortura subita da una giovane senza difesa, e non il profondo bisogno di libertà religiosa di un progressista, come il titolo del dipinto vorrebbe far intendere. Quadri come questo hanno la stessa funzione di quei dipinti che mostrano schiave orientali, rassegnatamente servili, oppure pile di corpi inanimati in storici massacri, estasi religiose, o il supremo sacrificio delle martiri di Fernand Khnopff e Albert von Keller.

Il fascino persistente in quel periodo per il tema della dedizione, della donna consunta, morente, che si sacrifica, o dell'angelo del focolare, trovò in questi documenti storici la sua espressione simbolica. Tutti questi quadri, in un modo o nell'altro, servivano

IV, 38. José (de) Brito (1855-1946), «Una martire del fanatismo» (1895).

a rafforzare l'immagine promossa dalla cultura del diciannovesimo secolo — in campo sociale come in quello dei rapporti sessuali — secondo la quale l'unico piacere significativo derivava dal dominio sugli altri, dalla consapevolezza di poterne controllare la vita. Questi quadri riflettono il concetto di una società di predatori — promosso dalla filosofia di Herbert Spencer e dei darwinisti — secondo il quale la vita ha un senso solo in termini di dominio sugli altri. Il dominio si stabilisce sulla soggezione degli altri, così come gli avvoltoi si cibano del lacerato cadavere disteso e assolutamente senza difesa. Pochi avevano avuto occasione di sperimentare quel genere di identità nel mondo del commercio o della politica e quindi avevano ricercato quelle condizioni entro le proprie pareti domestiche, creando il mito della donna remissiva per natura allo scopo di giustificare la loro esigenza che le mogli fossero esempi di servile abnegazione. Pretesero, anzi, che il matrimonio continuasse a rappresentare quel rituale rapporto tra padrone e schiava, come processo di sublimazione per aver fallito, nella realtà, in quella conquista del potere.

N.F. Cooke fu tanto sconcertato dalle pratiche onanistiche delle donne, da essere sessualmente stimolato al pensiero di martiri della religione, come quelle raffigurate da Schmalz e Brito:

> Niente poteva uguagliare il trasporto di queste figlie del Salvatore — che s'immolavano in nome della loro gratitudine e amore per Lui che le aveva liberate da ogni vincolo. Versavano con ardore il loro sangue sul patibolo e con gioia salivano sul rogo. Le loro membra delicate erano spezzate, dilaniate nelle più orride torture, ma il loro tranquillo spirito era in pace e beatitudine. Inginocchiate sul patibolo, sbranate dalle fiere, in un bagno di sangue, apparivano, nel loro sublime coraggio, nella loro ineffabile remissività, come veri angeli del paradiso (*Satan in Society*).

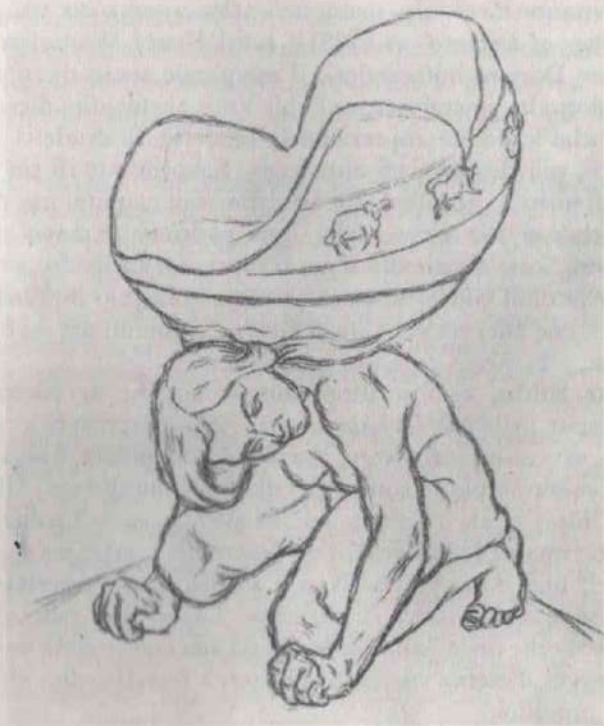
Medici, sessuologi, antropologi, s'affrettavano a dimostrare che, fin dall'inizio del mondo e ovunque si fosse insediato l'uomo, la sofferenza era stata il piacere naturale della donna. Talmey, citando Goethe, Schiller e Krafft-Ebing per sostenere le sue conclusioni scientifiche, afferma che «Un moderato grado di sottomissione ai desideri e alla volontà dell'uomo che ama è [...] una caratteristica della personalità della donna, e non è da ritenersi anormale. Perfino sottomettersi completamente al sesso non costituisce un fenomeno patologico se la sottomissione è intesa come mezzo per ottenere o mantenere il possesso del

maschio padrone. Non è perverso quel comportamento che spinge la donna alla sottomissione per paura di perdere il compagno o per desiderio di far sì che rimanga piacevolmente soddisfatto e incline all'amore» (*Woman*).

È ovvio che giovani aspiranti artisti, come Paul Klee nel 1901, si davano un gran da fare a rappresentare creativamente il tema dei «nudi femminili in ceppi» (Diari, 1818-1898). Non desta meraviglia che giovani «avventurosi» degli anni ottanta e novanta, incoraggiati da queste verità scientifiche, sognassero d'essere l'oggetto delle attenzioni di amanti del genere descritto da Jules Laforgue in una sua poesia. Immagina il poeta che una tale giovane possa «una splendida sera, venire, per bere dalle mie labbra o morire», e quindi, riconoscente per quel poco concesso dalla magnanimità dell'uomo, come cane fedele, possa tornare per diventare sua schiava, simile a un «evaso, del tutto esausto / Per accoccolarsi sulla stuoia che per lei avrò posto alla mia soglia. / Così a me verrà lucidi gli occhi di follia / e con quegli occhi ovunque mi seguirà ovunque!» (*Oeuvres complètes*, vol. II). In *The Picture of Dorian Gray* (1891), Lord Henry Watton cerca di consolare Dorian, mitigandone il marginale senso di colpa, per aver indotto la giovane attrice Sybil Vane al suicidio, dicendogli: «Temo che le donne apprezzino la crudeltà, la crudeltà pura e semplice, più di qualsiasi altra cosa. Sono dotate di un istinto splendidamente primitivo. Le abbiamo emancipate, ma restano delle schiave alla ricerca del loro padrone. Amano sentirsi dominate. Sono sicuro che ti sei comportato in modo perfetto». Gli intellettuali concordavano con il personaggio di Wedekind, Rodrigo, che afferma nel *Vaso di Pandora*: «fare all'amore o essere percossa, è la stessa cosa per una donna».

Edgar Saltus, uno scrittore americano che si dilettava di simbolismo, nella sua *Historia Amoris* (1906) descrive con entusiasmo le avventure del «vero Barbablù», il nobile francese del quindicesimo secolo (e compagno di Giovanna d'Arco) Gilles de Rais. Gilles, rivela l'autore, «dopo aver sposato Catherine de Thouars, una delle più grandi ereditiere del tempo, ne sposò poi altre sei, una dopo l'altra. Non è storicamente accertato se le uccidesse o se morissero di piacere». La «chiave macchiata di sangue» — che nella fiaba Barbablù dà alla sua settima moglie — simboleggia «l'eterna curiosità dell'eterna Eva di vedere ciò che le è stato proibito».

La mente del maschio del tardo diciannovesimo secolo escogitò efficaci dispositivi per impedire alla donna di avventurarsi là dove non doveva. Nel catalogo illustrato del Salon des Beaux-Arts del 1898, precorrendo di almeno settantacinque anni produzioni del genere create dalla fantasia di retrogradi artisti pop come Mel Ramos e Allen Jones, si possono trovare disegni di sculture in forma di sedie di François-Rupert Carabin. Il primo mostra un nudo femminile che serve come supporto allo schienale di una sedia. L'altro è perfino più simbolicamente chiaro nel suo disegno: una poltrona collocata sul dorso di una giovane che, con una smorfia di dolore, si piega sotto il peso che l'opprime e di cui ella soltanto è il tormentato sostegno (IV, 39). Questo secondo disegno rappresenta, nel modo più evidente, il sogno distorto di

IV, 39. François-Rupert Carabin (1862-1932), «Seggiola», disegno (1893 ca).

dominio del maschio della fine del secolo, che continuava a vedere la donna semplicemente come un mobile di casa. Se non si comportava in modo coerente con queste aspettative, la donna era dichiarata perversa. La storia stessa testimoniava in favore dell'uomo. Saltus, da parte sua, aveva descritto molto chiaramente come fosse stata addomesticata la donna: «Da principio la donna rappresentava una proprietà comune. Quando divenne una proprietà privata, fu necessario difenderla. L'uomo difese la donna perfino da se stessa. La picchiò, la linciò, la uccise. Come risultato di molte migliaia d'uccisioni, la donna divenne costante. Sulla sua fedeltà si fondò la famiglia». Sfortunatamente, perfino con così fulgidi esempi davanti agli occhi del progresso fatto nello sforzo di proteggerle difendendole «finanche da se stesse», molte donne del tardo diciannovesimo secolo si rifiutavano d'aderire alla richiesta degli uomini di servire come quieto asilo domestico, e gli uomini si vendicarono su di loro con furia rabbiosa. Il pendolo del concetto dualistico stava oscillando dal culto della donna intesa come virginale creatura, pronta a sacrificarsi, verso l'immagine, che avrebbe lasciato il suo segno, della donna vista come avida cortigiana. Perfino la verginità di una donna venne infine ad essere considerata come una prova dei suoi aberranti desideri. La «battaglia dei sessi» fu dichiarata una «inesorabile legge di natura», e per quarant'anni continuò l'olocausto della donna, sospeso soltanto poco prima di quel bagno di sangue rappresentato dalla prima guerra mondiale che avrebbe più direttamente coinvolto l'uomo.

Sul finire del diciannovesimo secolo la ninfa dal dorso spezzato costituì immagine più rappresentata, del concetto di stupro terapeutico. Ma, nell'intensificarsi della contesa mossa da scienza e filosofia contro la donna e i suoi difetti, anche molte normali casalinghe cadevano vittime di una specie di tranello domestico teso da alcune delle maggiori autorità del tempo in campo medico. Per far fronte all'abbassamento delle nascite nelle classi borghesi — vera spina dorsale del progresso sociale — questi zelanti medici chiedevano a tutti i mariti di far rispettare la loro virilità nell'intimo delle loro sacre dimore e, se necessario, d'imporla con la forza. Secondo ciò che sostenevano le nuove, diffuse teorie sull'evoluzione della specie, il progresso evolutivo nella donna s'accompagnava a una diminuita carica sessuale: «L'istinto sessuale nella donna evoluta tende, credo, ad atrofizzarsi», dichiara Harry Campbell, un eminente patologo londinese, nel suo libro *Differences in the Nervous Organization of Man and Woman* (1891).

Questo atrofizzarsi dell'istinto sessuale nella donna evoluta rendeva pressante, per l'uomo, la necessità d'imporsi molto seriamente nel suo ruolo: la funzione riproduttiva. E questo perché la scomparsa degli impulsi sessuali nella donna costringeva l'uomo ad assumersi la responsabilità di assicurare la continuazione della specie. L'uomo doveva rendersi conto, dichiarava Campbell, che, mentre nelle specie inferiori «la femmina deve esplicare la propria attività sessuale» — cosa che l'animale non potrebbe svolgere «se non possedesse l'istinto sessuale» —, nella razza umana il comportamento era differente. Usando l'esempio popolare di «comunità selvagge e semi-barbare», una specie di paradossale principio-guida per un promotore dell'evoluzionismo come per quel maschio moderno, Campbell concludeva che, data la forte muscolatura di questi «primitivi antenati, l'istinto sessuale nella donna non è essenziale all'esecuzione dell'atto sessuale». È implicita l'esortazione ai mariti a non sentirsi avviliti dalla reticenza delle mogli e ad assumere un atteggiamento un poco barbaro, necessario per la continuazione della razza. Ripetendo le opinioni già espresse da molti suoi colleghi, Campbell ricorda al maschio che «la donna non deve costituire un agente volontario», sanzionando così, anzi, incoraggiando, lo stupro entro le pareti domestiche.

La passività e l'ignoranza della donna, focalizzate dalla cultura fine secolo, furono addotte dal maschio come scusa per sostenere sul proprio domestico palcoscenico il ruolo di un Gengis Khan o di altro barbaro conquistatore. Nello stesso anno in cui Campbell pubblicò il suo libro, Louis Dumur, nel numero di aprile del «Mercure de France», commenta incidentalmente: «Una donna, come una fortezza, si prende in tre modi: con l'inganno, d'assalto, per fame» (*Petites Aphorismes sur les Femmes*). Una coesistenza pacifica non era quasi prevista nell'ambito culturale del tempo: assalire con la forza la donna che si mostra reticente, secondo quel comportamento a cui l'uomo stesso l'aveva educata, era consigliato dalle massime autorità in materia. Proudhon, in *La pornocratie ou les femmes dans les temps modernes*, del 1858, dichiara che «La donna non disdegna affatto d'essere trattata con un pizzico di aggressività, o perfino d'essere violentata». August Forel, in *Die sexuelle Frage*, (1906), fa notare, sicuro di quel che afferma, «Si sa purtroppo che a molte donne piace essere percosse dai loro mariti, e non sono soddisfatte finché non lo sono». Il caso di Lombroso che cita la *Nana* di Zola come prova principale delle sue asserzioni in materia, è caratteristico esempio dell'affidabilità che queste ricerche di esperti potevano offrire.

Si era stabilito che la donna dovesse essere educata in questo senso anche se avesse opposto resistenza. La sua intrinseca natura passiva lo richiedeva poiché, dice Campbell, «la maggior parte delle donne non ha la minima opportunità di fare alcuna esperienza sessuale prima del matrimonio». Una volta costretta accondiscenderà a compiere il suo dovere perché, per sua natura, tende a rifare le stesse cose. La sua indole passiva la rende incapace di pensare o agire indipendentemente, possiede tuttavia la proteiforme abilità di sostenere qualsiasi ruolo le sia dato da imitare. Lo stesso Charles Darwin, in *The Descent of Man* (1871), aveva messo il sigillo della sua onnisciente ricerca scientifica su

questa tendenza femminile. «Generalmente si ritiene che nella donna le capacità intuitive, di rapida percezione, e forse imitative, siano più sviluppate che nell'uomo», egli afferma, affidandosi quasi del tutto a quella magica autorità costituita dal «pubblico consenso», così utile allo scienziato del diciannovesimo secolo.

Alla metà degli anni settanta l'idea che la natura stessa permettesse alla donna di imitare e non di agire indipendentemente era divenùta uno dei più diffusi luoghi comuni della cultura occidentale. Appunto per questa sua capacità imitativa, il palcoscenico era considerato il luogò più adatto ove una donna potesse dare il suo contributo nell'ambito culturale di una società civile. Infatti, che cos'è la recitazione se non una forma di imitazione? Non è un caso che la fine del secolo abbia segnato il trionfo delle attrici in tutto il mondo. Sarah Bernhardt, per esempio, o Eleonora Duse, che diventarono dei miti. Ma non fu per la loro originalità d'attrici che esse divennero famose. Al contrario, si riconobbe in loro una inconsueta abilità a sfruttare la tendenza imitativa propria della «natura femminile».

Le attrici erano onnipresenti nella letteratura del tempo. Rappresentavano eroine il cui potenziale sessuale era notevole perché, associate com'erano al palcoscenico, diventavano il simbolo di quegli istinti peccaminosi che informavano il gusto della cultura fine secolo. Presentando inoltre queste eroine in veste d'attrici, più facilmente gli scrittori potevano esibire tutta la loro «conoscenza scientifica» della psicologia femminile, sfruttando il solito tema dell'indole imitativa della donna. Nanà, l'eroina di Zola, con le sue povere qualità d'attrice ma con un corpo piacevole a vedersi, offre l'esempio a legioni di attrici che si sforzano di imitarla. Come anche Trilby, con le sue passive capacità d'attrice, «attivate» solo dalla magia ipnotica di Svengali; oppure Carrie, l'eroina di *Sister Carrie* di Dreiser, che, essendo «imitativa per natura» e possedendo «il piccolo dono di saper osservare e quel sesto senso dell'intuizione, tanto notevole in ogni donna», è la personificazione della donna darwiniana.

Non è quindi straordinario il fatto che Carrie diventi un'attrice famosa, sebbene la «voce dell'Ideale» di Dreiser, l'intellettuale Ames, la metta in guardia contro la tentazione di considerare la sua abilità d'attrice un vero «talento» poiché, le fa rilevare questo saggio, «per caso possiedi la capacità di recitare. Non è merito tuo. Potresti non averla avuta. Non ti dà il diritto d'esserne fiera o

di vantartene. Non hai fatto nulla per possederla». Dreiser cerca con ogni sforzo di chiarire al lettore che Carrie recita d'istinto e non secondo un vero talento basato sulla sua capacità creativa.

Henry James in *The Bostonians* mette a fuoco lo stesso motivo, offrendo un compendio delle qualità della sua eroina Verena Tarrant. L'autore dice che Verena è «attrice d'istinto». Con questo intende che Verena non possiede un talento originale né una personale capacità creativa. Come Trilby, deve cadere passivamente in una specie di trance per essere attivata come un automa e diventare così quell'attrice che si riteneva in grado di essere, capace di concentrare l'attenzione su di sé. «Divinamente docile», si muove nella vita reale quasi come una sonnambula. Simile a molte eroine del suo tempo, inclusa Carrie, Verena, apparendo in palcoscenico, sembra da principio «parlare in sogno». Pronuncia le sue battute «come ascoltando il suggeritore, cogliendo certe frasi, una per una, sussurrate da molto lontano, da dietro le quinte del mondo».

Secondo l'intento dei romanzieri, queste eroine dovevano possedere quella caratteristica capacità femminile di «riflettere» il mondo nel quale vivevano, spesso però senza comprenderne il più profondo significato, la dimensione intellettuale. Il wildiano Dorian Gray, nella sua iniziazione al mondo reale dell'esperienza, arriva a scoprire i limiti imposti alla creatività della donna. Vedendo la giovane attrice Sibyl Vane recitare in un teatro londinese, se ne innamora perdutamente; sulla scena, infatti, essa è capace d'interpretare alla perfezione i ruoli, impersonando quelle eroine create dalla fantasia dell'uomo. Poiché, evidentemente, è un'abile attrice, Dorian pensa che possieda «genio e intelletto». Con impeto le dichiara il suo amore e a sua volta Sibyl si innamora di lui: «"Dorian, Dorian", gridò, "prima di conoscerti, recitare era tutta la mia vita. Solo sulla scena mi sentivo viva. Pensavo che tutto fosse vero. Ero Rosalinda una sera e Porzia un'altra"». Ma l'amore risulta fatale a Sibyl perché essa vive intellettualmente solo recitando nei ruoli che interpreta. La realtà la riporta ad essere una «donna comune». «Non conoscevo altro che ombre, e credevo fossero reali. Tu sei venuto — oh, amore mio meraviglioso! — e hai liberato il mio spirito dalla sua prigione. Mi hai insegnato che cosa sia la realtà».

Naturalmente Sibyl, nella realtà, è una creatura normale priva di ogni originale qualità poetica. Dorian si rende conto d'essere

stato affascinato da quella capacità propria della donna di saper riflettere l'intelletto dell'uomo: il suo unico talento si limitava all'imitazione, e la realtà di ogni giorno l'aveva privata del suo talento. Sibyl, dunque, non ha più alcun valore per Dorian: «"Sì,"» grida Dorian, colpito nella sua sensibilità di esteta, «"hai ucciso il mio amore. Una volta accendevi la mia immaginazione. Ora non risvegli nemmeno la mia curiosità. Semplicemente mi sei del tutto indifferente. Ti amavo perché mi sembravi meravigliosa, perché possedevi ingegno e intelletto, perché eri capace di rendere reali i sogni dei grandi poeti e di dar forma e sostanza alle ombre concepite dall'arte. Hai sciupato tutto. Sei stupida e superficiale!"». Dorian, di conseguenza, getta via Sibyl come un fiore appassito. Sibyl si uccide, probabilmente in un momento di estasi masochista; d'altra parte si sa che Wilde era sicuro che alle donne piacesse essere dominate. Così, in questo gesto di drammatico auto-sacrificio, esplicito nel suicidio di Sibyl, l'attrice riacquista in parte quel mitico ruolo in cui appariva prima di entrare a far parte del mondo reale.

Il concetto della mente femminile intesa come «specchio» poteva anche essere rappresentato senza ricorrere all'espediente utile a metterne in risalto la capacità istintiva di recitare. In *Un coeur simple*, del 1876, Flaubert crea un elaborato parallelo tra Félicité, una domestica che lavora come un animale da soma, sogno di ogni famiglia borghese, e un pappagallo divenuto oggetto della sua venerazione, simbolo del comportamento imitativo donatole dalla natura. La donna e il pappagallo: nel mondo civile ambedue fanno del loro meglio per vivere di riflesso. Félicité è una domestica che trascorre la sua vita imitando i padroni; e in quella sua adorazione per il pappagallo essa riflette la sua scelta istintiva, quella di venerare il più grande imitatore della natura, perché l'imitazione costituisce l'assurda essenza della sua insulsa esistenza.

Se è vero, come dichiara Henry Campbell, che «per le sue capacità imitative e la sua mancanza di originalità la donna sostiene un ruolo di primo piano», è perfettamente naturale che la luna assurga a simbolo della più essenziale femminilità. La luna, si pensava, esisteva soltanto come «entità riflessa». Apollo rappresentava il sole, il dio della luce, Diana, la luna, il pallido riflesso del sole nella notte. Come al solito, il gusto del tardo diciannovesimo secolo adattò elementi tolti dalla mitologia clas-

sica in un contesto che, sebbene debole a una analisi storica, si addiceva perfettamente a quelle simboliche similitudini proprie del suo idealismo culturale.

Così, sia che la donna si muovesse nell'umile ambito dei suoi doveri domestici che in quello più elevato della vita pubblica, essa era sempre e soprattutto, nella sua essenza, una creatura imitativa e non creativa; come attrice rifletteva ciò che la mente dell'uomo sapeva creare, come donna doveva recitare lo stesso ruolo tra le sue pareti domestiche: «La donna, per sua natura, è posta tra il marito e i figli, in qualità di specchio vivente,» dice Proudhon, «ed ha la missione di rendere accessibile, di semplificare e di trasmettere il pensiero del padre alle giovani menti». Perfino la scienza aveva trovato il modo di provare il legame tra la donna e la luna. Havelock Ellis, in *Man and Woman* (1894), rileva che la «curiosa somiglianza» del ciclo mestruale di una donna «con le fasi della luna era stata messa in luce molto tempo prima. Più recentemente Darwin ha suggerito che il legame tra la luna e la periodicità di quel fenomeno fisiologico si è stabilita in un tempo molto remoto dell'evoluzione zoologica e che, ormai radicata nell'organismo, è sopravvissuta fino ad oggi». In un certo senso quindi la donna era figlia naturale della luna, ovvero di Diana.

L'apparente vincolo di natura fisiologica tra la donna e la luna fu usato da scrittori e artisti non solo per ritrarre la donna come dea della luna — come in effetti fecero in una serie infinita di opere — ma anche per spiegare l'origine naturale del suo pallore: la sua carnagione esangue, da invalida, la sua estrema passività. Infatti, rileva Havelock Ellis, «il fatto che le donne siano soggette a mestrui periodici, perdite di sangue, colpite proprio nella parte più delicata del loro organismo, è ben conosciuto ed è stato usato [...] per spiegare numerosi fenomeni. Sono state perfino attribuite all'influenza di questo fenomeno debilitante, condizioni anormali dell'organismo come l'affaticamento della laringe con conseguente abbassamento di voce, l'arresto precoce dello sviluppo in altezza e struttura muscolare che si verificano nelle ragazze, ecc.». Sebbene lo stesso Ellis riconosca che «non sembra che queste supposizioni siano convalidate da alcuna prova reale», molti dei suoi contemporanei le credevano vere.

Per gli artisti il nesso tra la donna e la luna — avvalorato dalla sua debolezza, dalla sua istintiva capacità imitativa e passività,

dagli alti e bassi del suo stato emotivo — costituiva un soggetto troppo attraente per essere ignorato. A semplice livello di rappresentazione quel legame venne evidenziato dall'immagine culturale feticistica del tempo che imponeva quel colorito scialbo e malato che molte donne borghesi della fine del secolo, per essere «belle», facevano del loro meglio per ottenere non restando al sole. Poiché, secondo le parole di Veblen, quel loro biancore «delicato e trasparente da malata» di creature del tutto incapaci di notevoli sforzi «aveva la funzione di connotare l'affidabilità dei loro mariti» e così «servire come valida prova della loro consistenza finanziaria». Nel 1871 Tennie Claflin parlò in tono ironico del «marmoreo aspetto» che le donne alla moda cercavano di assumere. Il colorito opaco e cereo della carnagione di queste donne era tenuto in alta considerazione. Quando, ad esempio, in *The Awakening* (1899) di Kate Chopin, Edna Pontellier osa uscire al sole senza la protezione dei guanti, suo marito sollecito reagisce e l'avverte esagerando il possibile danno: «Ti brucerai tanto da diventare irriconoscibile»; l'autrice, infatti, lo presenta come un significativo membro di quella classe di uomini alla ricerca della rispettabilità fornita dal credito finanziario: «guardava sua moglie come si guarda un pezzo di valore di proprietà personale che abbia subito dei danni».

Quando l'economia insegna a una società a stimare un particolare tipo di bellezza gli artisti, sfortunatamente, non esitano mai a convalidarne i principi. Così, le bellezze dipinte nella seconda metà del diciannovesimo secolo mostravano tutte una cerea carnagione lunare. Nessun altro pittore fu più abile di Bouguereau a rendere questo singolare colorito pallido, aumentandone il prestigio agli occhi del suo pubblico femminile. Earl Shinn, il cui atteggiamento verso questo pittore si potrebbe definire di ostile ammirazione, definisce il suo lavoro «imperfettamente perfetto» (*Art Treasures*, vol. III) e riesce a raggiungere il massimo della sua eloquenza descrivendo le qualità di questo pacifico incarnato dipinto da Bouguereau. Lo paragona a «palinsesti raschiati con un rasoio» (vol. I), e tentando di descrivere il tratto del pittore, tutto «cereo pallore» (vol. I), parla di tessiture simili a «lucido marmo levigato» (vol. III), «come se le tele fossero state raschiate con carta vetrata e quindi laccate secondo il procedimento adottato per un mobile stile Queen Anne» (vol. II).

Il passivo, debole candore della luce della luna e l'immateriale trasparenza della cera erano gli attributi adatti alla carnagione della donna ideale di fine secolo. La creatura cerea e lunare, dal colorito esangue, venne così a connotare la virtuosa arrendevolezza di una moglie intesa come angelo della casa. Del resto Diana, la dea della luna (Artemide, com'era chiamata dai greci), era una divinità vergine e madre, essendo anche dea della fertilità, protettrice dei bambini e delle nascite, ma anche immacolatamente casta.

In *The Art Treasures of America* Earl Shinn ci dà un'istruttiva descrizione della «Carità» di Bouguereau, un quadro la cui struttura e tema generale sono quasi simili a quelli trattati nell'altro dipinto dello stesso autore, «Alma Parens», solo che in «Carità» la madre che tutto dona è raffigurata in un'alcova dalle maestose linee architettoniche e non immersa nella natura incontaminata. A proposito di questo lavoro Shinn scrisse che Bouguereau fu capace di creare «un gruppo così sereno, elegante, armonico, che ci si sente rapiti in un ideale stato d'animo per cui non si teme o non si ricorda più la realtà della vita e solo esiste la

V, 1. Thomas Wilmer Dewing (1851-1938), «Il giardino» (o «Chiaro di luna a primavera») (1891 ca).

quiete più profonda dell'esistenza, implicita in quelle armoniose strutture, nella sua permanente manifestazione». Questa

giovane tranquilla «Carità» che siede nella sua alcova con la tenera sollecitudine di una madre contadina e la fissità di un idolo, possiede l'immutabile aspetto che dona la certezza che le virtù umane non periranno; nessun timore che possa domani cambiarsi in un essere senza misericordia. La sua natura non può mutare, la sua carità durerà in eterno. I bambini si stringono a lei spinti da un'istintiva fiducia; uno sta succhiando il suo seno, un altro ai suoi piedi sta sillabando la sua lezione, un altro ancora è acquattato nelle pieghe delle sue vesti e guarda il mondo di soppiatto, come se le sue forze più ostili nulla possano contro il rifugio che si è costruito nel manto della Carità.

Mai «sorpresa dalle tempeste e accidenti della vita intorno a lei», questa Carità è l'epitome dell'acquiescenza femminile, un riflesso del tranquillo raggio lunare che mostra «l'abitudine da lungo acquisita a una paziente condiscendenza, la serenità di una istintiva bontà che non può mutare né essere sottoposta al caso o al capriccio» e «la perfetta bontà che dimentica il proprio io e opera in favore degli altri» (vol. II).

Questo sogno lunare della donna, immagine ideale, silenziosa, remota come un raggio di luna, continua ad essere raffigurato nei quadri simbolisti fino al ventesimo secolo inoltrato. Artisti come Puvis de Chavannes, Henry Martin, e specialmente Alphonse Osbert, dipinsero donne che si muovono diafane o giacciono esauste in boschi illuminati dalla luna, misteriosi simboli di armonia in un mondo di disarmonico movimento. Spesso immagini di quiete, come nel quadro di Thomas Wilmer Dewing «Il giardino», conosciuto anche con il titolo «Chiaro di luna a primavera» (V, 1). Evelyn de Morgan raffigurò donne simboli della luna e della terra (V, 2). Secondo un concetto in contrasto con quello adottato dai suoi colleghi pittori, la sua «Luna» non rappresenta una ninfa tentatrice a cavallo della luna o distesa sul suo bordo, ma piuttosto una creatura realmente imprigionata nella luna, che lotta per trovare una via d'uscita, forse consapevole di quanto negativamente il simbolismo l'avesse costretta. Similmente la «Terra», rappresentata dalla de Morgan dormiente — e non certo la desta avvenente creatura nata dall'immaginazione di pittori come Bouguereau o Otto Greiner (cfr. IV, 3) — è colta in un momento di sconforto — quasi la stessa donna che

V, 2. Evelyn (Pickering) de Morgan (1855-1919), «La Terra dormiente e il risveglio della Luna» (1900 ca).

Emily Brontë ci presenta nella sua poesia, al secondo giorno di prigionia —, circondata dalle aspre, aggressive cime di una nuda, inospitale catena di monti.

I pittori maschi ignorarono le implicazioni di tali raffigurazioni filosoficamente ambigue. Secondo loro la donna doveva simboleggiare la luna nelle sue varie fasi: crescente, calante, che sorge e tramonta; oppure, come nel quadro di Herbert Draper alla sua prima mostra alla Royal Academy del 1900, una scostante creatura riluttante a lasciare il suo regno, ritta su «Le soglie dell'alba» (V, 3).

Queste ceree donne lunari, simili a quella che appare nel dipinto di Draper, si presentano però troppo rigide e riservate nella loro fredda perfezione riflessa. Sembrano occupate a trascorrere le loro solitarie ore notturne non a riflettere, come dovrebbero, la divina luce del sole — secondo il suo significato di

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA

V, 3. Herbert Draper (1864-1920), «Le soglie dell'alba» (1900 ca).

energia dell'uomo — ma piuttosto a farne uso per risvegliare i loro sensi e infondere vigore a quel loro mondo di passiva identità.

La sfericità della luna sembra anche connotare una fredda, distaccata auto-sufficienza femminile, quel suo sapersi appagare in solitudine, implicito nelle opere di Lord Leighton come «Ardente June» e «Luna d'estate» (cfr. III, 6), dove le collassanti figure sembrano succubi della morbosa influenza della luna. Leighton infatti, come il collega pittore Sir Lawrence Alma-Tadema che operò nell'alto periodo vittoriano, erano rimasti molto influenzati da Bouguereau, dai toni da lui usati per rendere il candore della carnagione delle sue donne. Entrambi si specializzarono in ciò che Cosmo Monkhouse, riferendosi ad Alma-Tadema nel suo libro *British Contemporary Artists* (1899), definisce «superfici e tessiture di luci riflesse». Quale miglior catarifrangente della lunare carnagione della donna? Nei lavori di questi pittori le strutture marmoree, le diafane trasparenze degli orditi, la carnagione delle donne, costituiscono gli elementi che compongono una stessa tematica: opulenza, lusso inaudito, insomma una cospicua ricchezza. Nei loro quadri quindi la donna, i materiali, le stoffe, ogni elemento che la circonda, servono a connotare il sole, simbolo dell'uomo che conquista e che dona. Il privilegiato possesso di questa incomparabile creatura, una proprietà privata, è riservato solo all'uomo a cui appartiene e di cui ella è il riflesso.

Arthur Symons, nella sua poesia *Clair de lune*, afferma di essere irrimediabilmente lontano da colei che desidera sopra ogni cosa. Anche se l'ha «conosciuta» in senso biblico, non la «possiede». Vede «Il tuo volto nel chiarore della luna, / Pallido del suo candore», e trova «Labbra sconosciute da baciare» e «Occhi sconosciuti da guardare / Riflessi nei miei occhi» (*Selected Poetry and Prose*). Se la donna era considerata un riflesso, uno specchio, lo specchio stesso, quindi, era il simbolo della donna: un «fantasma», un riflesso di passione, un'immagine elusiva che racchiude e circonda un'entità. Come anche Symons dice nella sua poesia *Moonrise*, quando la luna sorge il sole deve tramontare, l'uomo deve sentirsi stanco «della sua grande e deludente fatica d'amore» e senza speranza di raggiungerla è costretto a «guardare la luna sorgere sul mare, un fantasma / Di ardenti meriggi, pallido di consunti desideri».

La luna fu considerata il simbolo della sterile, narcisistica personalità della donna. Secondo un concetto su cui Jules Laforgue insiste nella sua poesia *Clima, fauna e flora della luna*, era «la rabbia della nullità», «il cerchio dell'Immacolata Concezione», uno «specchio spento». In un'altra poesia intitolata *Clair de lune* (un titolo di cui si faceva abuso alla fine del secolo), parla della luna come dell'«occhio sterile del suicidio» (*Oeuvres complètes*, vol. II). Sempre attratto da questa seducente somiglianza tra la donna e la luna, Laforgue scoprì qualcosa di lunare in ogni attributo femminile. Descrivendo la ninfa Siringa in una delle *Moralités légendaires*, dice che alza «le braccia al limpido firmamento dove Ecate sarebbe brillata proprio quella notte. Il gesto rivela un poco i suoi bianchi seni sotto la tunica trasparente. Puri e lunari si tengono nascosti». Diana, Artemide, Ecate rappresentano i tre aspetti della personalità femminile, un concetto adottato alla fine del secolo — senza alcuna razionale spiegazione — come volti archetipi e lunari della mente della donna. Queste immagini, continuando ad essere rappresentate, acquisirono delle implicazioni ambiguamente denigratorie. Quanti dei più moderni lettori delle *Memoirs of Hecate County* di Edmund Wilson non hanno inteso in quel titolo una sottile promessa, fatta dall'autore ai suoi lettori, di tracciare i percorsi delle «imitative vacuità lunari della mente femminile»?

Come la luna, la donna era lontana dall'uomo, si pensava. Un'inevitabile delusione toccava all'uomo che cercasse di avvicinarla. Come se il sole, il principio attivo, dovesse per sempre combattere contro l'inerzia passiva rappresentata dall'essere primigenio. Il dio del calore solare poteva ben cercare con ogni mezzo di costringere nella sua orbita le fluttuanti dee della notte, «Le foschie della montagna» secondo il titolo del quadro di Draper del 1912 (V, 4), di assorbirle nel suo ardente respiro come il distico posto a commento del dipinto suggerisce, ma una volta esaurite le energie del sole, e caduta di nuovo la notte, la luna era sempre lassù nel cielo, tonda, immobile, misteriosa, inaccessibile, lontana. La lotta primordiale tra il giorno e la notte venne ad assumere il significato di battaglia tra i sessi. Per serbare le energie del sole a più alti scopi creativi si doveva nutrire la luna, il più modestamente possibile, di luce e isolarla, lontana com'era, dal sole.

V, 4. Herbert Draper (1864-1920), «Le foschie della montagna» (1912 ca).

L'uomo si rese quindi conto, con stupore, di quanto poco la luna avesse bisogno del sole per sopravvivere. Pareva che la donna vivesse completamente di risorse proprie e, pur avvertendo il bisogno d'essere fecondata dall'uomo, per il resto rimanesse del tutto auto-sufficiente. Parte dell'indifferenziata materia primordiale, essa viveva quasi tutto il tempo immersa in uno stato diverso da quello di coscienza individuale. Era, secondo le parole di Erich Neumann, la natura, l'*uroboros* primordiale, materno, il principio femminile inteso come «Il Grande Cerchio, il Grande

Involucro» che «tende a trattenere qualsiasi cosa nasca in esso e a circondarlo della sua eterna sostanza» (*La Grande madre*). Neumann, che segue direttamente i principi psicologici esposti da Jung, tratta il concetto tradizionale della «Grande Madre» negli anni che vanno dal 1950 al 1960, ma le sue affermazioni e conclusioni non rappresentano che una logica estensione di quelle strutture simboliche in auge alla fine del secolo.

Flaubert, in *La tentation de saint Antoine*, identifica l'*uroboros* come un principio primordiale bisessuale dell'essere, di cui «Oannes», che appare al santo in penitenza «come mostro dalla testa umana e dal corpo di pesce», gli dice:

> Ho dimorato nel mondo indifferenziato, dove esseri ermafroditi stavano assopiti sotto il peso di un'opaca atmosfera, nelle profondità di acque oscure dove dita e pinne e ali si confondevano, e occhi senza testa fluttuavano come molluschi tra tori dal volto umano e serpenti dalle zampe di cane.
>
> Sopra tutta la massa di questi esseri Omoraca allungava il suo corpo di donna come un cerchio ripiegato. Ma ecco che Belus la divideva in due parti uguali, con una formava la terra e con l'altra il cielo; e i due mondi simili si contemplano l'un l'altro. Io, la prima coscienza del Caos, sono sorta dagli abissi per ordinare le forme e temprare la materia; ho insegnato all'uomo la pesca, la semina, la scrittura e la storia degli Dei.

«Omoraca», l'*uroboros* — il cerchio del caos in forma di donna — era stato diviso in due parti perché avesse inizio l'evoluzione. La metà maschile divenne il principio della mente, i cieli. La metà femminile occupò il secondo posto come nutrice del corpo, la terra, che doveva essere regolata e diretta. Di per sé la donna tendeva a tornare istintivamente a quel suo stato urobico primitivo di auto-sufficienza bisessuale, dominato dall'ansia di riprodursi.

Nel suo libro *Sesso e carattere* (1903) Otto Weininger afferma che la donna «vive continuamente in uno stato di osmosi con tutte le creature che conosce, anche quando è sola; non è una "monade", perché ogni monade riflette chiaramente la realtà degli altri. La donna non possiede alcun definito limite individuale». Il cerchio rappresenta l'autosufficienza femminile, l'*uroboros*, il serpente che si morde la coda; la donna raffigurava anche un principio statico, vitale e indifferenziato, simbolo della

primordiale inconscia condizione della materia bruta. Nicholas Cooke, nel suo *Satan in Society* (1870), già parla di un fondamentale conflitto tra i due principi maschile e femminile: «Tra le donne esiste una varietà di personalità di gran lunga minore che non tra gli uomini. Le donne, diversamente dagli uomini, sembrano tutte foggiate nello stesso stampo. Secondo i disegni della Provvidenza, pare che ogni uomo debba seguire i sentieri tracciati dal suo destino individuale, di conseguenza ogni uomo è stato dotato di differenti attitudini individuali. Il destino comune della donna non ha bisogno d'essere differenziato in modo essenziale come quello dell'uomo». Max Nordau, un tipico accademico fine secolo abile nell'esprimere concetti risaputi tanto da farli passare come parti geniali della sua mente, nel suo libro *Paradossi* (1885) insiste sul fatto che «la donna è simile a una regola buona per tutti, l'uomo a una norma valida per uno solo. Ella presenta caratteri ordinari, egli, eccezionali». Continua quindi con compiacimento: «c'è molta meno varietà tra le donne che tra gli uomini. Se ne conosci una le conosci tutte, con qualche eccezione».

L'*uroboros*, simbolo della donna, cominciò sempre più frequentemente ad apparire nelle composizioni artistiche di fine secolo. Un disegno intitolato semplicemente «Donna», che apparve nella rivista «Jugend» nel 1896, mostra una donna in una dimensione atemporale, in uno stato di animazione sospesa, racchiusa nel significativo cerchio della sua materia primordiale, simbolo archetipo del serpente che si morde la coda (V, 5).

Più spesso il concetto dell'auto-sufficienza della donna veniva rappresentato, in modo meno riconoscibile, secondo il suo indifferenziato principio *uroborico*. Nell'arte del tardo diciannovesimo secolo la donna compare circondata decorativamente o «organicamente», oppure in ambedue i modi, da un'infinita varietà di cerchi sotto forma di ghirlande, spirali, svolazzi di stoffa, perfino umili catini — quei recipienti che erano usati per la toletta e che, nella loro struttura circolare, potevano connotare l'imperscrutabile, auto-sufficiente natura della donna — in una grande quantità di immagini: da quelle impressioniste come la donna che fa il bagno di Degas (V, 6) a quelle assolutamente fotografiche dei pittori accademici. Gaetano Previati, nel suo dipinto «La danza delle ore» (V, 7), raffigura la simbolica lotta tra il giorno e la notte intesa come conflitto tra il sole del mondo

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

V, 5. Artista sconosciuto, «Donna», disegno (1896).

V, 6. Edgard Degas (1834-1917), «La tinozza», pastello (1885 ca).

degli ideali, che irradia nell'eternità, e la statica essenza della luna, con il suo seguito di inutili ore vorticose racchiuse nel loro circolare mondo sublunare.

Edwin Howland Blashfield unì la tematica della donna senza peso con quella della donna addormentata che destava dei dubbi circa la sua moralità per la sensuosa natura del suo sonno, e riuscì ad associare l'immagine della donna allo specchio con quella caratteristica del cerchio e ad esprimere la misteriosa unione della donna, del sonno e della poesia (V, 8). Similmente, il segreto della «fonte» di Rodin (V, 9) risiede particolarmente nella forma circolare della sorgente che imprigiona, senza possibilità di scampo, l'acqua che come una donna vi sgorga, impedendole di inseguire e balzare sul maschio oltre i segnati confini del suo regno.

V, 7. Gaetano Previati (1852-1920), «La danza delle Ore» (1899).

La donna, personificazione della fertilità della terra, vulva sferica, lunare specchio della sua natura, era considerata un riflesso della realtà che la circondava, quasi il suolo del mondo fisico pronto per essere coltivato. Riflesso di ciò che rispecchiava, il mondo della donna, non dell'uomo, esisteva per ciò che rifletteva. Quindi, paradossalmente, vivendo tra altre donne ella era sola e completamente auto-sufficiente, specchio e riflesso delle altre. La sua purezza derivava dalla sua auto-sufficienza, il suo sesso inviolato era lo specchio della sua esistenza, per quanto sterile fosse. Separata dall'uomo, la donna era simbolo del principio statico dell'indifferenziata vita primigenia. Era attratta dalla propria immagine, perché vedere se stessa costituiva l'unico suo contatto con la realtà, ella stessa simboleggiava quella liquida superficie riflettente, la fonte della sua impersonale identità. Doveva continuamente confermare a se stessa la sua esistenza,

V, 8. Edwin Howland Blashfield (1848-1936), «Sonno e poesia» (1886 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA ... CONT. PISA

V, 9. Auguste Rodin (1840-1917), «Il segreto della fonte» (o «La piccola sorgente») (1890).

guardandosi allo specchio, sorgente del suo essere da cui, al pari di Venere, era nata e a cui, al pari di Ofelia, doveva tornare.

Il quadro di Burne-Jones «Lo specchio di Venere» rappresenta efficacemente questo concetto (V, 10). In un ambiente sterile, riflesso della sua narcisistica natura, appare la donna, Venere, nella sua indifferenziata molteplicità (le altre donne non sono che

V, 10. Sir Edward Coley Burne-Jones (1833-1898), «Lo specchio di Venere» (1898).

il riflesso di lei stessa e si distinguono l'una dall'altra soltanto per il colore degli abiti e dei capelli, e non per tratti caratteristicamente differenti del volto o per la loro identità). Guarda la molteplice rifrazione di se stessa in una pozza d'acqua, «lo specchio primordiale», il pericoloso specchio di Venere, statico, silenzioso, che racchiude le figure femminili e ne sottolinea la reciproca dipendenza; la stessa donna è riflessa nella calma superficie intatta della fonte. Guardandosi, nella sua molteplicità, si sente colma di meraviglia per il solo fatto di esistere, pur rimanendo pensosa, conscia che all'incresparsi dell'acqua, allo

spezzarsi dello specchio, essa perderà la sua immagine, l'identità che la unisce alle altre, e quindi morrà.

Il tradizionale concetto fine secolo prevedeva anche che la donna che s'innamorasse veramente di un uomo dovesse morire. Volontariamente si sacrificava per provargli il suo amore, in realtà non aveva alternative. Lo spezzarsi dello specchio, il donare ad altri il bene prezioso della sua auto-sufficienza, la violazione fisica e spirituale della sua assoluta purezza, denotavano e connotavano il suo abbandono totale alla volontà e alla personalità del maschio. Cedendo così all'amore, la vera donna doveva spezzare lo specchio, rinunciare alla propria identità per essere assorbita da quella dell'uomo prescelto. Se, d'altra parte, avesse incautamente sacrificato la sua auto-sufficienza e spezzato lo specchio, cedendo al suo desiderio terreno senza alcuna certezza che la sua personalità fosse stata assorbita da un amante disposto ad accoglierla come in un porto sicuro, sarebbe andata inevitabilmente incontro a confusione e follia.

La donna sarebbe dunque impazzita, regredita a uno stato animale, a quella sua identità primordiale di serpente sciolto dalle sue spire, e strisciata allo specchio d'acqua, origine della sua indifferenziata personalità prima della sua evoluzione, come si può vedere in uno straordinario disegno di Luis Bonnin (V, 11). Donne isteriche, spinte dai loro impulsi viscerali, sempre alla ricerca della loro immagine nello specchio circolare di una indifferenziata femminilità universale con la speranza di trovare la loro primordiale perfezione. Come quelle malate di mente, descritte da Lombroso e da Ferrero nella *Donna delinquente*. Il loro atteggiamento mentale era profondamente egotistico, e la preoccupazione di se stesse, che le assorbiva in modo completo, faceva loro amare lo scandalo e desiderare di fare scalpore. Queste donne dimenticavano la passività dei loro ruoli e diventavano sfrenate baccanti, quel genere di donne di cui il personaggio di Tennyson, la Signora di Shalott, il cui «specchio si spezzò da parte a parte», rappresentava il dignitoso aspetto contrario di auto-sacrificio liberatore.

Il quadro di William Holman Hunt (cfr. II, 10) che ne rappresenta la follia, raffigura anche il tema della donna e del suo specchio, della funzione di costrizione e stabilità che questo svolge nella sua circolare esistenza. La Signora di Shalott vive in un mondo di cerchi ricorrenti senza fine; spezzandosi lo specchio,

V, 11. Luis Bonnin (n. 1872), «Lo specchio d'acqua» (1901 ca).

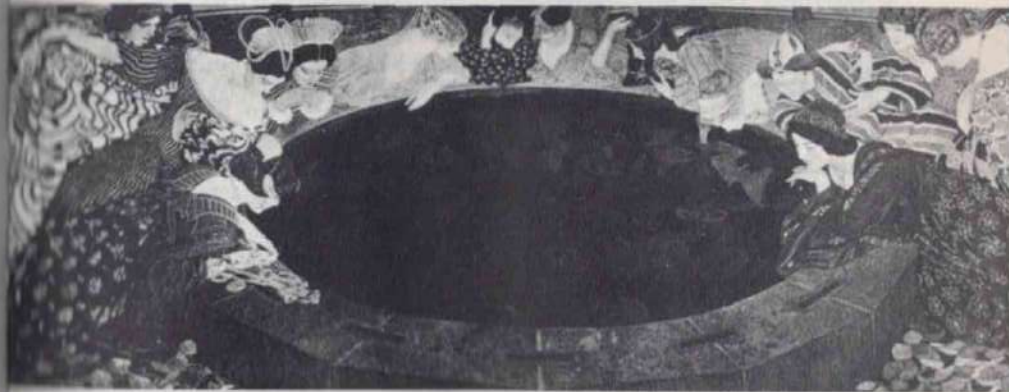
però, ha perso il suo controllo, il disordine ha invaso il suo mondo prima così bene ordinato; si sa che andrà incontro alla morte che non si farà attendere.

Nell'arte e nella letteratura di fine secolo quindi, la pazzia e la morte rappresentano l'unica alternativa alla possibilità di guardare la propria immagine riflessa in uno specchio; così la donna viene sempre raffigurata mentre si mira rassicurata allo specchio, qualsiasi genere di specchio, preferibilmente di forma circolare o, meglio ancora, ovale. Ottimo lo specchio d'acqua, come nel disegno di Bonnin o nel dipinto di Ernest Bieler «L'acqua misteriosa» (V, 12), versione ulteriormente stilizzata del quadro di Burne-Jones «Lo specchio di Venere» (V, 10).

Poiché il maschio chiedeva insistentemente alla donna di adeguarsi spontaneamente ai suoi ideali di femminile abnegazione, non sorprende che le sue ottimistiche aspettative fossero, il più delle volte, crudelmente deluse a causa del «perverso rifiuto» di mogli e amanti di spezzare lo specchio e lasciare che la loro identità divenisse il riflesso di quella dei loro uomini. Lo specchio, simbolo dell'auto-sufficienza femminile, venne anche a significare il motivo tradizionale della vanità della donna; così l'aspetto di

virginale auto-sufficienza della donna, la ricerca della sua identità riflessa, acquisì un significato negativo, rendendosi conto, l'uomo, che ella non aveva consentito a sacrificare il suo io. Dunque, l'immagine della donna che si guarda allo specchio riflette il perverso rifiuto ad assoggettarsi alla volontà dell'uomo.

Le qualità riflesse dell'esistenza lunare della donna, la sua vanità, narcisismo, passività e capacità imitative, costituivano gl'importanti elementi che componevano l'immagine della donna allo specchio. E. Lynn Linton, alla quale i lettori potevano rivolgersi per consigli, giudicando i costumi del suo tempo dichiara in *Modern Women* (1889): «Si ha il dubbio che le donne vivano sempre davanti allo specchio e ne facciano la propria ragione di vita». Le donne, dice Mrs. Linton, sono creature che hanno coscienza di se stesse, ma «si tratta di una speciale consapevolezza femminile; non dell'intima coscienza di se stesse, ma del proprio riflesso negli altri». Non desta meraviglia il fatto che, alla di lei morte, Swinburne si sia sentito in dovere di scriverne un elogio proclamandola «Gentile, saggia, vera come la vera verità» (*Collected Poetical Works*, vol. II). Data la speciale natura della coscienza femminile, Cooke pensò che si potesse «almeno credere che uno specchio invisibile agli altri sia sempre presente a riflettere la sua immagine». Aggiunse, però, «ella è completamente estranea al concetto "conosci te stesso", nel suo vasto significato filosofico» (*Satan in Society*). Max Beerbohm, in *The Pervasion of Rouge* (1894), ne ripete il giudizio scrivendo

V, 12. Ernest Bieler (1863-1948), «L'acqua misteriosa» (1912 ca).

sardonicamente che «la bellezza dovrebbe accomodarsi davanti alla toletta, mirando il suo volto ovale nello specchio ovale». Arthur Symons, pensando a una delle sue (probabilmente mitiche) donne, ricorda in *White Heliotrope* «lo specchio che ha assorbito il tuo volto / Nel profondo segreto dei suoi abissi, / Là misteriosamente trattiene / Dimenticate immagini di bellezza» (*Selected Poetry and Prose*). In *The Waste Land* T.S. Eliot descrive con disdegno il personaggio di una distratta dattilografa che, completamente assorbita nel suo solipsistico universo, «si volta a guardarsi un attimo allo specchio, / Ricordando appena il suo perduto amore».

Naturalmente, in arte e in letteratura erano le attrici che comparivano più frequentemente (perché si pensava potessero meglio esprimere la natura imitativa della donna) nell'atto di guardarsi allo specchio. Ancora una volta Zola, con il personaggio di Nana, offre l'esempio della donna persa nella quasi criminosa contemplazione di se stessa:

> Uno dei piaceri di Nana consisteva nello spogliarsi davanti allo specchio dell'armadio che la rifletteva dalla testa ai piedi. Si toglieva ogni indumento e se ne stava completamente nuda a guardarsi, dimentica di qualsiasi cosa intorno. La passione per il suo corpo, un'estatica ammirazione per la sua pelle di seta e per le linee flessuose della sua figura, la tenevano completamente assorbita in quell'adorazione di se stessa.

Mentre si sta specchiando, entra il suo aristocratico ammiratore, il conte Muffat, ma essa non lo degna di un'occhiata e continua a guardarsi:

> Nana era in crescente ammirazione di se stessa. Curvando un poco il capo, si fissava un piccolo neo bruno proprio sopra il fianco destro. Lo toccava con la punta delle dita e piegandosi all'indietro lo faceva risaltare anche di più; probabilmente trovava curioso e piacevole trovarselo proprio in quel punto. Studiava quindi le altre parti del suo corpo, divertita da ciò che stava facendo, ancora una volta avvertendo quella perversa curiosità provata da bambina. La vista del suo corpo la sorprendeva sempre, e si guardava attonita e affascinata come una ragazza che avesse appena scoperto la sua pubertà. Lentamente stendeva le braccia in fuori per mettere in risalto la sua figura, il busto pieno, da Venere, chinandosi in qua e in là per esaminarsi di fronte e di dietro, guardandosi a lungo di lato il seno e le cosce tonde. E finiva indugiando in uno strano gioco che consisteva nel dondolarsi a destra e a sinistra, con le ginocchia divaricate, oscillando continuamente i fianchi con il fremito di un'almea che esegua la sua danza del ventre.

Quei movimenti di Nana provano quanto sia superfluo l'amore di un uomo per una donna rimasta affascinata dalla sua immagine riflessa, simbolo della sua indipendenza dall'uomo.

> Nana incurvava le spalle. Un piccolo brivido di emozione sembrava scorrerle nelle membra, e con le lacrime agli occhi tentava di farsi piccola, come per rendersi meglio conto del proprio corpo. Allargava le dita che teneva serrate e le faceva scivolare in basso fino ai seni, che strizzava appassionatamente. Quindi, tenendosi eretta e accarezzandosi tutto il corpo, strofinava seducente le guance prima contro una spalla e poi contro l'altra. Avvicinava con desiderio l'avida bocca alla pelle. Sporgendo le labbra le posava in un lungo bacio vicino all'ascella, ridendo all'altra Nana che compiva lo stesso gesto nello specchio.

Theodore Dreiser, scrittore americano naturalista come Zola, in *Sister Carrie* descrive l'eroina nello stesso atteggiamento di Nana. Nella sua storia lo specchio diventa l'oracolo e la guida di Carrie, la forza che stabilizza il suo introverso, solipsistico mondo, permettendole di trionfare ciecamente dove gli uomini, che dovrebbero vedere oltre la donna ma non ne sono capaci, sono fatalmente destinati a perire. «Lo specchio», dice Dreiser, «convinse Carrie di alcune cose in cui credeva da tempo. Era veramente leggiadra. Che tocco grazioso aveva il suo cappellino, e i suoi occhi, non erano forse piacevoli? Morse la sua piccola bocca vermiglia e sentì per la prima volta il brivido del potere». Dato che, faceva rilevare Dreiser, la maggior parte degli esseri umani erano per natura «dopo tutto, più passivi che attivi, più riflessi che riflettenti», era ovvio che le donne, la quintessenza della passività, trovassero la loro stabilità di fronte allo «specchio». Anche la mente di Carrie è come uno specchio. «Si guardò allo specchio e vide una Carrie più graziosa di prima; si guardò nella mente, un suo specchio speciale pronto a riflettere il giudizio degli altri, e ne vide una peggiore. Passava da un'immagine all'altra, non sapendo a quale credere». Naturalmente, tra la coscienza lo specchio della mente — e lo specchio reale che le prometteva facili piaceri e benessere, non ci poteva essere conflitto, perché Carrie possedeva soltanto «una piccola coscienza mediocre che poteva riflettere il mondo, l'ambiente in cui era cresciuta, quelle abitudini e convenzioni in modo confuso e passivo». Così lo specchio

materialistico rappresenta la realtà della donna. «Non vede che una sola creatura oggetto di suprema ammirazione in questo mondo, e questa creatura è essa stessa».

Anche Mark Twain presenta la sua Eva nell'atto di guardarsi nello specchio d'acqua e similmente commenta, nelle parole pronunciate dal suo personaggio: «è il luogo dove vengo quando ho estremo bisogno di compagnia, di qualcuno da guardare, a cui parlare. Quella bianca piacente figura riflessa nell'acqua non è tutto, ma è qualcosa, e qualcosa è meglio dell'estrema solitudine. Parla quando parlo; è triste quando sono triste; mi dà conforto partecipe ai miei sentimenti; dice: "Non ti affliggere, povera fanciulla sola e senza amici; io ti sarò amica". È la mia buona amica, e l'unica che abbia; è una sorella per me». Eva si sente rapita guardando la donna riflessa nell'acqua. Se muove l'acqua, l'immagine scompare, ed Eva si sente triste finché «dopo poco, ella appariva di nuovo, bianca e bella e splendente, e mi gettavo nelle sue braccia! Una felicità perfetta; avevo già conosciuto la felicità, ma era una sensazione diversa, questa era beatitudine». Così la donna si unisce all'acqua, simbolo primigenio della sua mutevole instabilità. Con questa immagine Twain ricorda ai suoi lettori i tre aspetti dell'«eterno» triangolo: la donna, lo specchio, la luna. «Di notte non appariva se non c'era la luna, perché era una creaturina timida; ma se c'era la luna compariva». Lester Ralph, nelle sue splendide illustrazioni per il libro di Mark Twain, evidenzia questo concetto della natura della donna simile a uno specchio; in uno dei suoi disegni mostra Eva mentre immerge la punta del piede nell'acqua formando dei cerchi concentrici sulla superficie, simili a quello primordiale.

Il cerchio, simbolo della donna e della sua incomoda autosufficienza, la costringeva ad esistere in una dimensione in cui, solo se si guardava allo specchio, riusciva sempre a trovare in esso la propria stabilità. Nel 1887 Arthur Symons, nella sua poesia *Laus Virginitatis*, descrive la vergine suggerita dal titolo, seduta davanti allo specchio, che mormora: «Lo specchio degli occhi degli uomini meno mi delizia, / O specchio, dell'immagine amica che in te ritrovo». La creatura virginale di Symons trae veramente piacere dall'«ombra di me stessa», la sua immagine riflessa. «Basto a me stessa», dichiara soddisfatta, «io stessa limite al mio desiderio, / Non ne ho altri da soddisfare» (*Collected Works*, vol. II). Symons, pur già in età avanzata, si sentiva ancora attratto

dal tema della donna e del suo specchio. Nella sua poesia *Stella Maligna*, da *Lesbia, and Other Poems* (1920), evidenzia la simbolica circolarità dell'immagine della donna che si guarda allo specchio: «Sedeva di fronte al suo specchio e guardava / Nel profondo degli occhi che lei ancora fissavano». Gli occhi della donna riflessi nello specchio divennero simbolicamente gli occhi della Medusa che, esercitando il loro ipnotico potere, la trascinavano più a fondo dentro il suo inconscio. Ma più ermeticamente la donna si chiudeva in se stessa, più s'allontanava dalla civile influenza dell'uomo e più diventava pericolosa. I suoi occhi allora diventano «stagni dove giace più d'una speranza perduta, / Brillano sulle morte cose che dormono laggiù».

I pittori amavano rappresentare la donna nel suo meduseo aspetto riflesso nello specchio, e davano così un carattere mitico all'immagine, conferendole dignità. Preferivano raffigurare un episodio secondario del ciclo di Perseo e Andromeda che costituisce anche il soggetto della poesia di Dante Gabriel Rossetti *Aspecta Medusa*, scritta per illustrare un disegno dello stesso poeta-pittore:

> Andromeda, by Perseus saved and wed,
> Hankered each day to see the Gorgon's head:
> Till o'er a fount he held it, bade her lean,
> And mirrored in the wave was safely seen
> That death she lived by.
>
> Let not thine eyes know
> Any forbidden thing itself, although
> It once should save as well as kill: but be
> Its shadow upon life enough for thee.[1]

Il poeta suggerisce alla donna di guardare nello specchio solo se protetta dall'uomo. Se Perseo non avesse tenuto la testa della Gorgone sospesa sull'acqua, se questa non avesse riflesso soltanto il male latente nella natura femminile, la donna, guardando, avrebbe acquisito conoscenza, la conoscenza più pericolosa,

1 «Andromeda, salvata e sposata da Perseo, / Ogni giorno la gorgonea testa bramava vedere: / Finché sospesa egli la tenne sull'acqua, chiedendole di guardare, / E senza pericolo vide riflessa nello specchio / Quella creatura per la cui morte viveva. / / Che i tuoi occhi non vedano / Nessuna cosa proibita, sebbene / Una volta potrebbe salvare come uccidere: ma ti sia / Sufficiente guardare la sua ombra nella vita».

quella delle cose proibite, la conoscenza di se stessa. È meglio, conclude il poeta, che l'assopito ego femminile continui a rimanere tale.

La maggior parte dei pittori più popolari della fine del secolo ammoniva parimenti le donne a non guardare nello specchio della loro personalità senza la guida di un uomo che potesse contenerne i rischi. Solo una donna perversa, una lamia, la tentatrice, il serpente della conoscenza proibita poteva osare farlo. I pittori si rendevano anche conto che presentare la nudità di una o più donne, così narcisisticamente assorbite nel proprio io, non avrebbe in alcun modo intaccato la commerciabilità dei loro prodotti. Il quadro «Lo specchio» (V, 13) di Paul Gervais mostra molto chiaramente che il senso morale dell'artista era molto meno importante della sua ammirazione per la corporea venustà delle sue narcisistiche peccatrici. Gervais riprende inoltre i caratteristici tratti del logoro concetto da noi precedentemente trattato,

V, 13. Paul Gervais (1859-1934), «Lo specchio» (1907 ca).

dipingendo non soltanto due donne rapite nella contemplazione della propria immagine ma inserendo elementi del tema della circolarità e del simbolico specchio d'acqua.

Altri pittori si sentono più attratti dal principio morale contenuto nel tema. Giovanni Segantini, per esempio, volle ancora una volta castigare la perversità della donna mostrandola svergognatamente nuda, vanità personificata, mentre fissa «La fonte del male», l'utero d'acqua della terra in cui si contorce la conoscenza tra gli anelli dei suoi giganteschi serpenti primordiali, e quel suo atto distrugge in lei ogni modestia, abnegazione, senso di sottomissione, facendola diventare fiore del male (V, 14).

Una donna onesta, naturalmente, non avrebbe guardato nello specchio. Molte lo facevano, simbolicamente attratte dal fascino della testa della Medusa. I pittori non dovevano faticare per

V, 14. Giovanni Segantini (1858-1899), «La fonte del male» (o «Vanità») (1897).

rendere le loro opere più significative; il tema della donna-e-il-suo-specchio era troppo ben conosciuto perché chi guardasse le tele non potesse trarre le sue conclusioni. Ogni pittore, tuttavia, si sentiva in dovere di rappresentare anche il rischio implicito in quel gioco pericoloso della donna che si guarda allo specchio; e così questo è il tema universalmente trattato. Alcuni pittori emigrati americani, come Frederick Frieseke e Richard Emil Miller, presentarono la variante dell'immagine della donna con uno specchio in mano.

È interessante pensare che Zola, per la sua descrizione di Nana davanti allo specchio, si sia ispirato alla tela di Manet (V, 15) del 1877 — tre anni prima della pubblicazione del romanzo — dove appare Nana, come Zola la descrive in *L'Assommoir*, nei primi anni della sua carriera di prostituta; Manet, affascinato, la dipinge, mentre Zola la sta ancora delineando come protagonista del suo romanzo, appena uscita dall'adolescenza.

La famosa «Nana» di Manet non rappresenta in modo

V, 15. Edouard Manet (1832-1883), «Nana» (1877).

eclatante l'aspetto narcisistico della natura femminile come fa Zola nella sua descrizione, ma ne fa trasparire il tema. Ritratta di profilo, ritta al centro della tela mentre, senza riserve, si concede alla vista, questa Nana distoglie solo per poco lo sguardo dallo specchio ovale in cui si sta esaminando, per prestare appena attenzione a chi la guarda, chiamato anch'egli in causa nel ruolo di visitatore come l'altro gentiluomo in cilindro dipinto nel quadro, già accomodato a un lato del sofà. Questo nuovo visitatore dovrebbe similmente sedersi all'altro lato dello stesso divano e aspettare impazientemente che Nana abbia terminato di farsi bella e d'ammirarsi e si degni di prestare loro attenzione. Il messaggio è evidente: Nana è narcisisticamente assorbita nella propria bellezza, quasi del tutto incurante degli uomini che le stanno vicino.

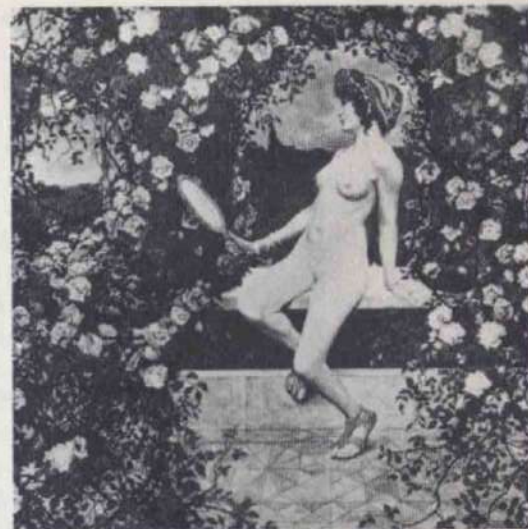
Manet, come altri pittori impressionisti e in primo luogo Renoir, amò rappresentare il nudo femminile secondo l'immagine della donna allo specchio. I pittori accademici però, nelle loro versioni retrospettive dello stesso tema, non riuscirono a offrire alcun elemento di originalità. Alla fine del primo decennio del ventesimo secolo quel tema offriva l'unica scusa per presentare nudi femminili ai *salons de peinture* parigini; i quadri erano semplicemente intitolati «Vanità», «Lo specchio», «La sua immagine riflessa» e così via. Henri Caro-Delvaille, in un suo lavoro esposto alla Biennale di Venezia del 1909, interpretò il motivo dello specchio secondo il significato che Twain dà allo specchio d'acqua, cioè di superficie riflettente; così la sua Eva, simile a quella di Twain, si presenta nell'atto di unirsi alla propria immagine nello specchio, nell'acqua della sua indifferenziata femminilità (V, 16).

Come la formosa fanciulla nel quadro di Caro-Delvaille, queste donne venivano raffigurate mentre si accostano sempre di più allo specchio, tanto sono affascinate dalla propria immagine. Lo specchio, ovale o sferico, che la donna tiene in mano, risulta l'oggetto favorito per simboleggiare la sua personalità narcisistica. Con il suo richiamo alla luna, la provocatoria forma vulvare, le varie implicazioni che suggeriva, esercitava un'irresistibile attrazione su quei pittori che volevano rappresentare l'immagine dell'egoismo femminile. Il quadro di Albert von Keller «Ritratto di signora», alla mostra della Secessione di Monaco nell'estate 1906 (V, 17), ne è un tipico esempio. La giovane signora,

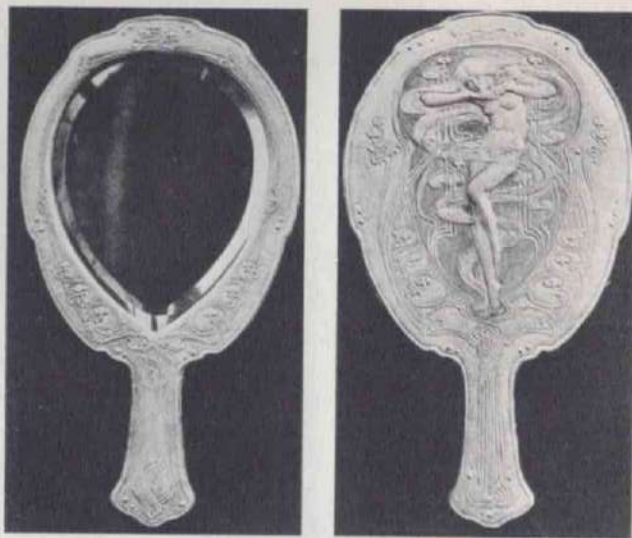
V, 16. Henri Caro-Delvaille (1876-1928), «Donna bruna allo specchio» (1906).

V, 17. Albert von Keller (1844-1920), «Ritratto di signora» (1906 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT.

V, 18. Carl Strathmann (1866-1939), «Vanità» (1910 ca).

completamente assorbita nella contemplazione della propria immagine, si presenta come la personificazione della Vanità.

Il dipinto di Carl Strathmann, «Vanità», rappresenta una versione meno individualizzata di quella di von Keller del tema dello specchio ovale (V, 18); ma, come provano i lavori Jugendstil dell'impegnato artista, anche nell'Artigianato Artistico degli anni novanta il motivo della donna allo specchio — tipico esempio dello scambio delle correnti artistiche a livello mondiale — era di gran moda, e stilisti di tutto il mondo proponevano miriadi di specchi sovraccarichi di ninfe e cupidi, Ofelie e Veneri. Il disegno di Mary G. Houston (V, 19) lo dimostra, combinando le linee organiche del liberty, la vulvare forma ovale, e il rilievo di una figura femminile nascosta nell'intreccio dei suoi capelli mentre sta per essere trascinata via tra i giunchi. Anche la pubblicità si serviva sempre più frequentemente di quest'immagine. Nel 1913, per esempio, la rivista «Jugend» dedicò un'intera pagina alla réclame di un prodotto alimentare chiamato Biomalz che mostrava una seducente donna nuda intenta a contemplarsi in uno specchio ovale che tiene in mano, mentre un ragazzo negro, un servo, sta entrando per recarle il suo Biomalz.

Anche le pittrici amarono assai questo tema. Il quadro di Mary Cassatt, «Bambina allo specchio» (V, 20), presenta un gioco di

V, 19. Mary G. Houston (attiva intorno al 1895-1908), disegno per uno specchio (1899 ca).

V, 20, Mary Cassatt (1844-1926), «Bambina allo specchio» (o «Madre con un girasole appuntato al vestito») (1905 ca).

specchi; secondo le tendenze simboliche del tempo, la Cassatt raffigura la madre e la sua bambina davanti a un grande specchio fissato alla parete, simile a una finestra aperta nella chiusa stanza della loro esistenza. La madre cerca di persuadere la bambina a guardare in uno specchio ch'ella le presenta e la bimba, a sua volta, cerca di afferrare questo nuovo e affascinante giocattolo. Il volto della bambina si riflette chiaramente nel piccolo specchio circolare posto davanti al grande specchio a muro in cui la madre e la figlia si vedono riflesse.

La pittrice ha saputo creare una straordinaria struttura di cerchi chiusi: il viluppo formato dalle braccia della madre e della figlia, che esprime l'unità della loro esistenza; il gruppo delle due figure e del loro rispettivo riflesso nel grande specchio, come forme che si realizzano nel chiuso mondo di una domestica intimità; infine, l'immagine della bimba riflessa nel piccolo specchio, immobile cerchio primordiale, in cui la piccola è costretta a guardarsi, premonizione del destino a cui non può sfuggire: dover mirare il suo riflesso, da una prigione, nel mondo imitativo dello specchio. Il grande girasole appuntato sul corpetto della madre connota inoltre l'immobile, domestica esistenza che madre e figlia sono costrette a vivere, simili al fiore, una comune sorte evidenziata dalla posa della bimba, posta nuda in grembo alla madre, quasi nasca, come il fiore gigante, dai lombi materni.

La pittrice sapeva rendere il tema in modo straordinario e con acuta introspezione psicologica, aggiungendovi una dimensione critica. In un altro dipinto, «Antoinette e la sua toletta» (1909), la Cassatt colloca la sua figura contro un grande specchio circolare mentre si guarda in un altro specchio, molto più piccolo, che tiene in mano; la sua posizione le permette di vedere il riflesso della sua immagine anche nello specchio più grande. Nell'ironica circolarità di questo gioco di specchi circolari, Antoinette, il cui volto esprime una pacata pensosità — forse perfino tristezza — sembra si sia resa conto della prigione del suo stesso mondo; confinata nel cerchio dello specchio, non vive in uno stato di narcisistica beatitudine, ma come in un ghetto, costretta tra le mura del suo boudoir.

Anche il dipinto di Robert Reid, «Il chimono viola» (V, 21), è caratterizzato da una simile eleganza d'espressione. Reid però, meno efficacemente della Cassatt, riproduce il ripetersi infinito di

V, 21. Robert Reid (1862-1929), «Il chimono viola» (1911).

una struttura per cui lo specchio circolare che riflette l'immagine della donna riflette anche la superficie di un secondo specchio circolare; in tal modo, non soltanto la donna, ma anche la sua immagine riflessa è a sua volta riflessa nell'altro specchio, quasi che la donna regredisca sempre più dentro se stessa.

«La passione», dice Dante Gabriel Rossetti descrivendo la «Vera donna» nel Sonetto 57 di *The House of Life*, «in lei è / Uno specchio di fronte al di lui fuoco, dove l'ardente estasi / Si rispecchia e si riflette il calore. / Ma sposta quello specchio, a saggiare l'amorosa fiamma di un estraneo, / E subito si cambia nell'opposto, / Ghiaccio alla luna». La vera donna può riflettere solo il proprio marito; se si vedesse riflessa negli occhi di un altro uomo che la desideri, vedrebbe l'infida testa della Gorgone capace di mutarla in pietra con il suo sguardo, oppure, come suggerisce Rossetti, in ghiaccio. Sfortunatamente, poche seguivano il consiglio; la maggior parte sceglieva di piegarsi a guardare, come Narciso, negli occhi dell'estraneo, specchio della loro vanità.

La donna divenne così Narcisa, la versione femminile, dotata della stessa natura egoistica di Narciso. Come fa notare il poeta Armand Silvestre commentando un quadro di Fichel che rappresenta una donna nell'atto di baciare appassionatamente la sua immagine riflessa, «L'immortale mito di Narciso torna a vivere in questo piacevole dipinto. Ma quanto più scusabile del melanconico eroe del mitico racconto ci appare questa donna, così profondamente innamorata di se stessa! L'uomo ha certo faccende più importanti da sbrigare che contemplare l'immagine riflessa della sua incerta bellezza. Nella bellezza, invece, che non ammette demistificazione, trova la sua attenuante la donna che ha fatto di se stessa una dea» (*Le Nu au Salon des Champs Elysées*, 1891).

Silvestre era un brillante critico, poeta, uomo di mondo, sensibile difensore dei simbolisti al loro primo affermarsi. Per tutto il decennio che va dal 1890 al 1900 egli commentò da vero conoscitore, su *Le Nu au Salon*, i nudi più seducenti che apparivano ogni anno ai salons di Parigi nelle mostre primaverili; i suoi commenti erano popolari tra gl'intellettuali come tra i comuni amatori. Vi traspaiono cultura e ironia e vi si riflette, più che in qualsiasi altra fonte, il comodo atteggiamento del disinibito «borghese antiborghese» della fine del secolo. A Silvestre appariva evidente che il «mitico Narciso» dovesse essere stato una donna e che le donne, nel guardarsi nel simbolico specchio, fossero dotate di una immaginazione assai più viva di quella del goffo personaggio della mitologia classica. «Narciso», scrive Silvestre commentando un dipinto di Carrier-Belleuse del 1889 che ritrae una donna nuda mentre si guarda nel caratteristico specchio che tiene in mano, «era uno sciocco». Mirandosi nell'acqua, Narciso era semplicemente «caduto nell'inutile contemplazione di se stesso rimanendo irrimediabilmente immobile a languire tra gli altri fiori». La donna conosceva altri mezzi per liberarsi da tale limitante amore per se stessa. «Preferì portare con sé la sua fonte. Raccolse semplicemente un po' d'acqua nel cavo delle mani, dove si era mirata, e inventò così lo specchio. Da quel momento questo divenne il suo più fidato compagno ed essa non intraprendeva più nulla senza averlo prima consultato».

Lo specchio diventò il simbolo del narcisismo femminile. Il mito di Narciso e della ninfa Eco divenne popolare perché offriva la possibilità di unire le tematiche della donna come specchio e

della donna nello specchio. Narciso, ossessionato dalla sua bellezza, era l'epitome dell'effeminatezza, l'efebo che non possiede ancora la virile capacità di superare se stesso, mentre Eco, la ninfa in grado soltanto di ripetere ciò che altri hanno espresso, serviva da perfetta personificazione della natura imitativa femminile. L'unione di questi incredibili amanti venne così a riflettere la narcisistica, chiusa personalità della donna. Qualche volta i pittori fine secolo li ritraevano separatamente; la ninfa, vagante nei boschi alla ricerca della sua eco, l'efebo, splendente nella sua adolescenziale effeminatezza, immobile davanti alla sua immagine riflessa. Quasi sempre, però, erano raffigurati insieme, come nel celebre dipinto di Solomon J. Solomon del 1895 (V, 22), in cui il pittore sottolinea l'intima unione tra i due personaggi: Eco, protesa verso Narciso, lo guarda con desiderio, una «donna vera», nel suo bisogno d'essere «attivata» dalla sua voce per poter

V, 22. Solomon J. Solomon (1860-1927), «Eco e Narciso» (1895).

esprimere l'eco del suo amore per lui; mentre il ragazzo, indifferente a lei, continua a fissare la propria immagine riflessa nell'acqua sottostante, in distruttivo atteggiamento autoerotico. La struttura della composizione, con le sue forme avviluppate da spirali di abiti e di foglie, suggerisce vivamente l'idea di quella circolarità primordiale insita nel sentimento narcisistico che anima i due inverosimili e impossibili amanti.

Era inevitabile che la continua richiesta rivolta alla donna di donare senza ritegno e di rappresentare la creatura tutta abnegazione che potesse bilanciare le necessità economiche dovute all'ambizione egoistica del maschio, portasse a un'antitetica immagine culturale: il mito della donna completamente autosufficiente, in narcisistica contemplazione di se stessa.

Havelock Ellis, che si vantò d'aver coniato il termine «narcisismo», faceva involontariamente notare che verso il 1900 si tendevano a spiegare le influenze ambientali sul comportamento umano come prove evidenti delle motivazioni inerenti alla natura umana. Nel suo monumentale trattato *Studies in the Psychology of Sex*, Ellis parla dell'apparente abnorme complesso narcisistico, mettendolo a confronto con il naturale altruismo femminile. Con l'orgoglio di un ricercatore che abbia finalmente trovato la prova smarrita della continuità di una forma d'arte originaria, egli cita una sua breve opera, *Auto-Erotism, a Psychological Study*, pubblicata per la prima volta nel 1898, nella quale si era dedicato allo studio di

> quella tendenza che qualche volta si riscontra, specie nelle donne, ad essere sollecitate sessualmente, completamente assorbite nella contemplazione di se stesse. Questa inclinazione narcisistica, la cui essenza è simboleggiata dallo specchio, si trova anche in minor misura negli uomini effeminati, ma in essi si manifesta raramente, eccetto nell'attrazione sessuale che li porta verso gli altri, in cui essa è normalmente fine a se stessa. Nelle donne, occasionalmente, esiste indipendentemente da ogni attrazione per gli altri.

Ciò che appare sorprendente in questo passaggio è che Ellis, cercando di essere oggettivamente critico, abbia creduto di essere stato lui a identificare una condizione patologica della donna i cui sintomi e caratteristiche artisti e scrittori analizzavano e categorizzavano già da alcuni decenni, reagendo così al rifiuto della donna di adeguarsi a un ideale di comportamento impostole fin

dal precedente periodo storico. Ellis in tal modo dimostra d'aver individuato il significato simbolico dello specchio e del relativo comportamento narcisistico non per mezzo di uno studio diretto di tale comportamento ma attraverso opere dell'arte e della letteratura contemporanee. Come Freud, Ellis era bene edotto sulla cultura del suo tempo. Già nel 1876 Earl Shinn, commentando un'opera del pittore francese Charles Chaplin, aveva sottolineato l'aspetto egocentrico dell'ammirazione della donna per se stessa. Questo quadro mostra «una versione femminile di Narciso, una fanciulla ritta sulla riva di un lago in cui si riflettono le sue membra bianche come un cigno che nuotano nel duplice riflesso, simili a un cigno e alla sua immagine riflessa nell'acqua» (*Art Treasures*, vol. III).

In un mondo dove soprattutto si apprezza l'individualismo, si richiede all'individuo di ignorare completamente i nessi logici tra le sue idee personali e le ipotesi sostenute dalla massa dei suoi contemporanei. Il pensiero individuale esiste secondo comuni clichés, ripuliti del materiale in eccedenza, della retorica convenzionalità, per adattarli al prevalente principio individualistico. In filosofia, in molte scienze sociali, in arte o in letteratura, il concetto di originalità si basa su fattori stilistici esteriori, descrittivi o esplicativi, non sull'individualità del pensiero.

In linea con questo atteggiamento, Ellis era soddisfatto di potersi attribuire il merito di aver individuato, se non proprio scoperto, il narcisistico autoerotismo femminile. Il termine, fa rilevare Ellis, entra a far parte della psicoanalisi, prontamente adottato da Paul Näcke e da altri psicoanalisti tedeschi della fine del secolo. «Così, pare che io sia responsabile d'avere per la prima volta trattato questa tendenza psicologica e d'averla associata a Narciso; il suffisso "ismo" fu aggiunto da Näcke». Ellis conclude affermando che il termine venne in seguito adottato da Freud e dai suoi discepoli. Nel 1905, al tempo della prima edizione di *Tre saggi sulla teoria sessuale*, Freud conosceva certo molto bene «il concetto nel suo significato originario, perché in quell'opera adottava il termine "auto-erotismo" secondo il senso in cui nei miei scritti era usato. Ma nella seconda edizione (1910) faceva riferimento a Narciso». Nel 1911 Otto Rank scrive «i primissimi studi sul narcisismo secondo un'impostazione esclusivamente freudiana» e rileva che «eccetto una o due speciose indicazioni letterarie, soprattutto da parte di Ellis, niente è venuto a

conoscenza circa le origini e il significato profondo del singolare fenomeno». È significativo che quest'affermazione di Rank e la conseguente discussione di Ellis circa uno dei casi studiati da Rank, provino l'origine letteraria e artistica delle poco consistenti prove che si scambiavano gli psicosessuologi alla fine del secolo. Il caso studiato da Rank si riferiva a una giovane donna dalle tendenze «narcisistiche» che «a volte, seduta di fronte allo specchio ad accomodarsi i capelli, si sentiva sessualmente eccitata e, sebbene solo casualmente, si riferiva anche all'apparente strettissimo nesso tra Narciso e la masturbazione. Il caso di Rank», conclude Ellis con ingenuità, «colmo di interesse e suggestione, dimostrava come del resto tutto il suo lavoro, la vasta conoscenza derivata dalle proposte scientifiche e letterarie sul soggetto trattato» (vol. II).

Risulta così chiaramente che la «scoperta» del narcisismo e dell'auto-erotismo seguiva l'esempio già esposto da scrittori e artisti. Tuttavia, nelle creazioni artistiche che avevano loro suggerito la via su cui proseguire per sviluppare la loro conoscenza della patologia erotica della mente femminile, i sessuologi trovarono soltanto una conferma dell'esistenza della sindrome. Inoltre, basandosi su affermazioni fatte da studiosi del classicismo interessati come lui alle creazioni artistiche di fine secolo, Ellis si era convinto che «era insita nel concetto greco l'idea che il mito di Narciso comportasse un atteggiamento mentale che si potrebbe ora definire auto-erotico». In una nota a piè pagina Ellis sente il bisogno di aggiungere «è interessante notare che è Eco a rivelarci l'origine che i greci davano alla masturbazione. Pan, innamorato di Eco ma non riuscendo mai nel suo intento, mosse a pietà il padre Hermes che lo aiutò a soddisfare il suo desiderio insegnandogli misericordioso il segreto della masturbazione, fino allora sconosciuta» (vol. II). Era nata così la patologia psicoanalitica dell'erotismo femminile intesa come regressione del «naturale altruismo» della donna; e veniva data nobile origine a un semplice gesto.

Tuttavia, l'origine della sindrome della «perversione femminile» che gli psicoanalisti cercavano di approfondire, si trova nel dualistico concetto culturale che informava la mentalità del maschio del diciannovesimo secolo, riflesso della sua delusione nel constatare la scarsa capacità della donna a sacrificarsi. Molto tempo prima della «scoperta» di Ellis gli artisti — che general-

V, 23. Antoine Magaud (1817-1899), «Bacio allo specchio» (1885 ca).

mente prendevano a modello studiosi «ufficiosi» del comportamento femminile come Zola, e che si basavano su casi clinici come, per esempio, quello di Nana davanti allo specchio — avevano mostrato la donna non soltanto intenta a rimirarsi narcisisticamente, ma tanto perdutamente innamorata della propria immagine da sentire il disperato bisogno di baciarla e accarezzarla.

Il dipinto di Antoine Magaud «Bacio allo specchio» (V, 23), rappresenta il gesto auto-erotico di una giovane donna, variante del tema dello specchio. Tutti i quadri di questo genere erano nati sulla scia della riscoperta sessualità femminile e delle sensazionali scoperte delle inclinazioni auto-erotiche delle donne fatte dai sessuologi degli anni settanta e ottanta come Moll, Féré, Krafft-Ebing, o da un moralista maniaco come Cooke. La morbosa

attrazione che studiosi e artisti sentivano per quel soggetto ispirò ai più raffinati scrittori della fine del secolo, da Remy de Gourmont e Pierre Louÿs a Gabriele d'Annunzio e Juan Valera y Alcalá Galiano, passaggi di «significativa introspezione psicologica». Quest'ultimo autore, in un passaggio del suo romanzo *Génio y Figura* (1897) citato da Havelock Ellis, fa ammettere alla protagonista Rafaela che l'ammirazione della sua bellezza da parte della cameriera che le asciuga il corpo dopo il bagno le fa commettere «un'azione puerile che se sia innocente o viziosa non riesco a capire». Rafaela insiste che «ciò che faccio non è dettato da volgare sensualità ma da un senso d'estetico platonismo. Imito Narciso; e sulla fredda superficie dello specchio poso le mie labbra e bacio la mia immagine. Questo è amore della bellezza per la bellezza; espressione d'amore racchiusa in un bacio per ciò che Dio ha reso manifesto in quell'incorporea immagine riflessa». Ellis trova in questo passaggio «la verità della vita» (vol. II).

L'immagine culturale della donna intesa come angelo del focolare mutò drasticamente in quella della donna che bacia la propria immagine nello specchio; il suo altruismo si cambiò in egoismo e, come gli uomini che esaltavano lo spirito aggressivo nel mondo degli affari sapevano fin troppo bene, l'egoista vuole distruggere gli altri nella ricerca del suo appagamento. Le belle donne innamorate di se stesse come Rafaela divennero il soggetto favorito degli intellettuali fine secolo, il bersaglio su cui dirigere i loro vendicativi assalti. Le eroine della metà del secolo, la Signora di Shalott, Mariana, Ofelia, erano state tanto popolari proprio perché rappresentavano gl'impulsi altruistici della donna che, al solo contatto con l'uomo, si sacrificava volontariamente per amore. Ora la donna appariva sotto un aspetto diverso, non più la lunare creatura che viveva di luce riflessa, ma una persona auto-sufficiente, chiusa nel suo cerchio primordiale, egoista, senza interesse per l'uomo ma solo per se stessa, che distruggeva la personalità dell'uomo non sacrificandosi più per lui. La mentalità dualistica non ammetteva compromessi.

In una sua novella, *La Femme de marbre*, pubblicata sulla «Revue de Paris» nel 1900, Henri de Régnier che, come tutti gl'intellettuali «progressisti», seguiva l'arbitraria teoria formulata da Baudelaire su Poe, usa i temi del narcisismo femminile — lo specchio, la luna, il chiuso mondo riflesso e gli altri simboli ad esso connessi — per sfatare il destino del maschio spodestato. Il

racconto s'ispira a una leggenda del sedicesimo secolo, ma i personaggi e la struttura della storia appartengono alla fine dell'Ottocento. Uno scultore è affascinato dalla venustà del corpo di Giulietta del Rocco, nome che metonimicamente suggerisce l'insensibilità della giovane verso ogni espressione artistica, visione che invece affascina l'uomo. Il protagonista, secondo principi propri del periodo, afferma: «Ho fatto l'amore e la guerra. La mia natura mi ha portato a incrociare le spade in guerra o le labbra nei baci». Scolpire significa per lui conquistare. Scolpisce corpi femminili. Così comincia a scolpire quello — nudo, naturalmente — di Giulietta. Esteticamente interessato alla perfezione della donna, ne ricrea l'immagine «imprigionandola» nel marmo, appagando, in un certo senso, il suo desiderio di possederne il corpo. Ma Giulietta, perversa come solo una donna riesce a essere, rivendica la sua immagine, protestando la sua narcisistica attrazione per essa: «Giulietta s'avvicinò lentamente alla statua, teneramente abbracciò la forma di marmo che sembrava rispondere alle sue carezze, e posò le sue effimere labbra su quelle eterne. I loro sorrisi si congiunsero». L'introverso sentimento della donna trionfa con questo gesto, esso ha donato un'anima alla statua che, così «animata», rende vano lo sforzo dell'artista di catturare la donna come «ideale».

Due cugini, amici dello scultore, entrano e vedono Giulietta; sono subito presi nelle spire della passione; splendidi giovani, amici del cuore, che fino a quel momento tutto hanno condiviso, perfino le donne, rappresentano rispettivamente il reale e l'ideale. Alberto è «violento e sensuale», Conrado invece «gentile e sognatore»; ma, poiché alle donne piace essere trattate duramente, quelle con cui faceva all'amore Conrado «si dimenticavano subito che lui le avesse amate, mentre le donne di Alberto si ricordavano sempre a lungo dei loro incontri amorosi». Inevitabilmente, l'amore separa i due amici. Alberto, rappresentando il Reale, finisce con l'unirsi alla vera Giulietta; mentre Conrado, rappresentando l'Ideale, ottiene la statua, simbolo eterno della donna, la forma che lo scultore ha creato, trasformata dall'egoistico bacio di Giulietta. Ma, avendo «impresso» la propria anima nella sua immagine scolpita nel marmo ed essendo lei stessa divenuta eterna, Giulietta muore. La sua morte segna il clima della storia. La forma di bellezza scolpita nel marmo può essere eterna, ma è ancor più «inscrutabile» della donna ideale. Lo

spirito narcisistico di Giulietta è più vivo e potente che mai nella statua; essa è la donna che non si può toccare, che non impazzisce per amore, ma fa impazzire. La donna che si vendica dell'uomo provandogli la sua auto-sufficienza, divenuta così la donna di marmo.

Com'era da aspettarsi i due uomini, una volta legati da profonda amicizia, si uccidono ai piedi della statua. Creando la donna ideale, lo scultore aveva dato vita alla donna distruttrice; e ora è lei che egli deve distruggere, l'amore è guerra; la colpisce con i suoi scalpelli. La donna di marmo «opponeva resistenza ai miei sforzi con tutta la solidità della sua massa vivente. Era una vera battaglia, non un attacco unilaterale. Una scheggia mi colpì alla fronte. Sanguinavo. Mi sentii invaso da una specie di furia che subito si mutò in maligna rabbia. Ne ebbi un senso di vergogna, come se stessi colpendo una donna. Poco dopo avevo l'impressione di difendermi da un nemico». Seni, braccia, il corpo flessuoso, tutto doveva distruggere. Finalmente «il capo, ancora intatto, rotolò ai miei piedi. Lo presi, non aveva una scalfittura ed era pesante. Lo avvolsi nel mantello e lasciai la città». Infine lo scultore seppellisce l'immagine dell'introverso spirito femminile su una montagna, tra le rocce, mentre splende la luna: «Là posai la testa di marmo, dopo però aver baciato sulle labbra quel mortale simbolo di bellezza. Là ancora giace, tra rosei tronchi che stillano gocce di resina su di essa, come pioggia di trasparenti lacrime profumate». Si può dedurre che lo scultore, libero ormai dal suo sentimento di amore-odio per questo narcisistico simbolo femminile, poté vivere la sua esistenza da individualistico uomo creativo.

Il fascino, l'orrore, l'ostilità che il maschio della fine del secolo sentiva per la donna e che culminavano spesso in un incontrollabile impulso di distruggere quel perverso riflesso del platonico ideale di perfetta bellezza che egli così intensamente desiderava possedere, traspirano chiaramente da questa storia narrata da uno dei maggiori esponenti del simbolismo francese. Una storia che non sarebbe stata scritta senza il precedente esempio di tante immagini di donne in narcisistica ammirazione di se stesse.

È sorprendente quanti quadri di artisti ora dimenticati abbiano ispirato opere di poeti e romanzieri ancora oggi popolari: pittori che prendevano a modello la letteratura, autori che si ispiravano ai dipinti. Poiché all'immagine naturalisticamente tridimensiona-

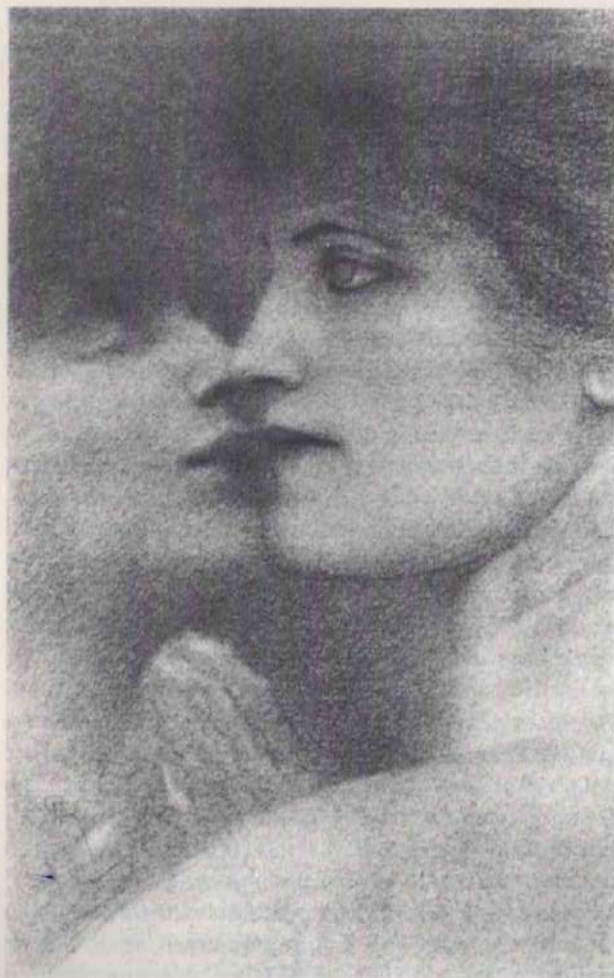
le dei pittori accademici si preferisce quella impressionistica, si prende in considerazione solo il legame che può esistere, per esempio, tra Manet e Zola; ma, per quel che riguarda Zola e gli altri scrittori del diciannovesimo secolo letti ancora oggi, esisteva una ben più vasta gamma di reciproche influenze. Essi, del resto, pur apprezzando gl'impressionisti per la loro tecnica innovativa, continuavano a rimanere ancorati alla tecnica tradizionale dei pittori accademici. Il realismo intende riprodurre la realtà senza veli, in modo brutale; alla mente, invece, piace giocare con apparenti ambiguità; così, in arte, il realismo veniva denunciato come «non arte», proprio a causa della ridicola precisione delle sue rappresentazioni. La lingua, d'altra parte, è il regno del segno astratto. Questa la ragione per cui si cerca di nascondere la povertà delle nostre idee dietro le parole. Lo scrittore che per mezzo di segni scritti enuncia un comune pregiudizio culturale che ha visto raffigurato in un quadro «realistico» nella sua forma più elementare può, senza difficoltà, sfumarne l'immagine e crearne l'impressione della profondità. Inevitabilmente, però, i suoi segni, che più sottilmente trasmettono le loro immagini visive, saranno a loro volta interpretati dal lettore in modo più convenzionale, in una serie d'immagini infinitamente proposte da un vasto patrimonio di clichés culturali inerenti la verità della natura umana. Così, tracciando le origini dei «grandi» lavori letterari della fine del secolo, ci è un po' scomodo accettare quel mondo di clichés intellettuali oscurati, nella loro trascrizione, da apparenti profondi significati dovuti all'ambiguità dell'espressione linguistica.

Questo è il vantaggio che offre la letteratura rispetto alla pittura, e che ha permesso al semplicistico concetto dualistico, antifemminile, di sopravvivere nella letteratura più che nell'arte figurativa, senza troppi ostacoli da parte della critica. Bisogna tuttavia riconoscere i nessi logici che esistono tra le opere di Zola e quelle non soltanto di Manet ma anche di pittori come Bouguereau e Cabanel; Manet, agli inizi, ne rimase egli stesso influenzato e, pur negandone la validità stilistica, continuò a seguirne la traccia — più di quello che generalmente si crede — accettando la loro visione del rapporto uomo-donna. Il simbolismo di scrittori come Régnier, simile a quello dei pittori di fine secolo, è un tentativo di far apparire, in modo più profondamente significativo, l'immagine culturale del tempo. Bisogna tuttavia ricordare

che quella monolitica espressione di forze contrastanti, potenza e sottomissione, evoluzione e degenerazione, conquista e sconfitta, che informa l'immagine culturale del tempo, insomma di perpetua «lotta tra i due sessi», è anche significativamente presente nelle apparenti complessità del simbolismo narrativo e pittorico, ancora invischiato di realismo.

Il desiderio della donna di abbracciare e di baciare la sua immagine nello specchio divenne simbolo della sua ostilità verso l'uomo, della sua malignità, della sua reazione alla vittoria del maschio. Poiché si credeva possedesse una personalità più anonima rispetto a quella del maschio — secondo l'espressione di Cooke, diversamente dall'uomo, le donne erano tutte «foggiate nello stesso stampo» — ella aveva difficoltà a distinguere un uomo dall'altro o se stessa dalle altre donne.

Lulu, il personaggio creato da Frank Wedekind, è la personificazione della natura narcisistica della donna. È, dice l'autore, «intossicata dalla sua bellezza; sembra quasi che la idolatri»; tanto ne è innamorata, da affermare: «Quando mi guardo allo specchio vorrei essere un uomo... il marito di me stessa!». Così si esprime seguendo il suo impulso auto-erotico, associato alla sua incapacità di distinguere e individualizzare coloro che le stanno intorno. Lulu è incapace di amare perché per lei gli uomini sono giocattoli di cui si serve per amare più intensamente se stessa; a questo fine, qualsiasi uomo è valido. Quelli che fanno all'amore con lei credono, nella loro ignoranza della natura femminile, scambiando il suo egoismo per fedeltà, che essa sia loro riconoscente perché la rendono parte della loro esistenza «individualizzata», ma così diventano le vittime di Lulu che, spirito della terra, dell'indifferenziata natura primigenia, cerca soltanto il suo cieco piacere. Lulu rappresenta ogni donna; l'autore dice che è conosciuta secondo una grande varietà di nomi, Mignon, Nelli, e forse più pertinentemente, Eva.

Come Eva, la donna è simile a ogni altra donna. I filosofi di fine secolo dedussero che ella, baciando un'altra donna, baciava in realtà la propria immagine nello specchio. Quindi, nelle rappresentazioni del tempo, si associava l'immagine della donna che si bacia allo specchio a quella di una donna che bacia un'altra donna quasi baciasse se stessa. Il quadro di Fernand Khnopff «Il bacio» (V, 24), ne è un esempio. Che il pittore abbia voluto esprimere il concetto della natura narcisistica della donna è

V, 24. Fernand Khnopff (1858-1921), «Il bacio», pastello (1887 ca).

dimostrato da una serie di schizzi dove l'artista illustra la stessa tematica, con una variante: negli schizzi rappresenta i contorni di uno specchio circolare, provando che il bacio è indirizzato al riflesso della donna nello specchio. Lo stesso principio che la donna, guardando un'altra donna, guarda in fondo se stessa allo specchio, è illustrato da Rossetti nel quadro «Rosa Triplex» (V, 25), dove il poeta-pittore raffigura in triplice immagine la giovane May Morris, apparentemente in tre differenti creature accomunate da un pesante languore. Quest'unica rosa, in triplice

V, 25. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), «Rosa Triplex» (1874 ca).

immagine, rappresenta il simbolo, così rifratto, dell'Eterno Femminino.

Mentre i sessuologi degli anni sessanta e settanta identificavano la sessualità femminile in termini di patologico auto-erotismo, artisti e scrittori scoprivano il lesbismo, inteso come proiezione di quello stesso auto-erotismo. Già nel 1885 Max Nordau — che aveva l'abilità, come già si è detto, di ripetere luoghi comuni in modo da farli apparire del tutto originali — confessava che «la vista o l'idea [da parte della donna] di una esponente del proprio sesso non ha il potere di eccitarla ed indurla ad agire, quindi l'uomo rimane il suo ideale di bellezza» (*Paradossi*).

La sfiducia, largamente condivisa, nella capacità della donna di amare un'altra donna era un indice dell'avversione che uomini come Nordau provavano per lei. Come è difficile per noi, amando veramente qualcuno, pensare che altri lo possano odiare, così non è facile, per coloro che provano ostilità verso le donne, immaginare che esistano legami affettivi tra loro. Ad eccezione di opere in

cui il lesbismo appare esplicitamente — come la gouache di Simeon Solomon «Saffo ed Erinna» (1864), alcuni scritti di Baudelaire e di Swinburne, e il popolarissimo romanzo di Adolphe Belot *Mademoiselle Giraud, ma femme* del 1870 (probabilmente scritto sotto l'impulso del dovere di uno «scrittore di segnalare e stigmatizzare certe corruzioni») — fu solo verso il 1900 che il lesbismo divenne il tema trattato da tutti gli intellettuali.

L'immagine della donna allo specchio, con tutta la sua carica auto-erotica, la rendeva inaccessibile all'individualistico mondo del maschio ma, nello stesso tempo, anche un comodo oggetto di voyeurismo; similmente, la rappresentazione del contatto lesbico inteso come proiezione della tendenza auto-erotica femminile rendeva la donna oggetto di quello stesso voyeurismo maschile. Nel 1904 Bernard Talmey così si espresse circa la connessione che si pensava esistesse tra l'auto-erotismo e il lesbismo: «La masturbatrice si mostra eccessivamente riservata, disprezza e odia il sesso opposto e si unisce appassionatamente ad altre donne» (*Woman*). Soltanto in seguito all'affascinante scoperta che tra auto-erotismo e lesbismo ci fosse un legame, si riconobbe ufficialmente la capacità della donna d'essere amica e amante di un'altra donna. Talmey accentuava il fatto che

mentre si considera l'omosessualità come un crimine nell'uomo, non la si considera tale nella donna. Questo difetto di giudizio nelle nostre leggi può essere dovuto all'ignoranza di questa anormale tendenza da parte di chi le ha formulate. Il profano non suppone nemmeno l'esistenza di tale crimine. Una donna per sua natura non è aggressiva, e il rapporto omosessuale tra due donne non è chiaramente identificabile come quello tra uomini. Per i profani i legami che uniscono una donna a un'altra sono semplicemente d'amicizia. Siamo abituati a vedere più familiarità e intimità di rapporti tra donne che tra uomini e quindi non sospettiamo l'esistenza di passioni anormali tra loro. Anzi, tali amicizie sono favorite spesso da genitori e tutori, e sono anche lodate e raccomandate. Non si ha il minimo sospetto che possano essere di natura omosessuale.

I pittori di fine secolo, tuttavia, erano ansiosi di provare la loro erudizione in materia. A cominciare dagli anni ottanta misero in mostra ogni anno nelle gallerie d'arte dipinti in cui, alla più tradizionale immagine di due amiche abbracciate o vicine spalla a spalla, sostituirono quella che apertamente dichiarava quell'intimo legame tra donne. Continuarono, però, a trattare il tema dello specchio e a dare alle due amanti tratti fisici straordinariamente

somiglianti, accentuando la natura indifferenziata della donna che, amando un'altra donna, ama in fondo se stessa, come risulta nelle immagini allo specchio (vedi, in particolare, quella di Fernand Khnopff). I pittori si attenevano al modello offerto dal quadro di Courbet, «Sonno», in cui il viluppo delle forme delle due donne suggerisce non solo una somiglianza fisica ma l'assenza di individuazione nelle loro identità. Georges Callot, nel 1895, presentò un quadro con lo stesso titolo di quello di Courbet (V, 26), un titolo usato dai pittori del tardo diciannovesimo secolo per nascondere sotto un decoroso riserbo le loro ambigue immagini di auto-erotismo femminile, prova dei loro documentati studi in

V, 26. Georges Callot (1857-1903), «Sonno» (1895).

materia; il dipinto è un tipico esempio di quell'atteggiamento, sebbene il soggetto sia trattato qui in modo più discreto che negli altri quadri sullo stesso tema che, al contrario, sottolineano con incisività protoespressionista la «bestiale» natura di questo rapporto tra donne.

Così Pierre-Georges Jeanniot nel suo dipinto «Dopo il bagno» del 1908 (V, 27). Per il suo quadro questo pittore prese probabilmente a modello un altro dipinto di Courbet intitolato «Ragazze delle rive della Senna», del 1856; mostra tre donne, completamente soddisfatte, dopo un bagno rinfrescante nel

V, 27, Pierre-Georges Jeanniot (1848-1925), «Dopo il bagno» (1908).

fiume. La donna che giace in mezzo si volge a guardare la sua compagna con una fosca espressione d'interessamento, e scopre scherzosa un seno. Un messaggio amoroso chiaramente indirizzato all'amica, perfettamente compreso dalla terza compagna che sta osservando con un'espressione d'anticipata intesa.

I pittori della fine del secolo, pur non imitando la tecnica compositiva di Courbet, sottolinearono il messaggio di ambiguo rapporto tra donne suggerito dai suoi quadri. Il pittore francese Louis de Schryver, nel dipinto «Confessioni d'amore» esibito nel suo debutto al Salon del 1905 (V, 28), raffigura il tenero

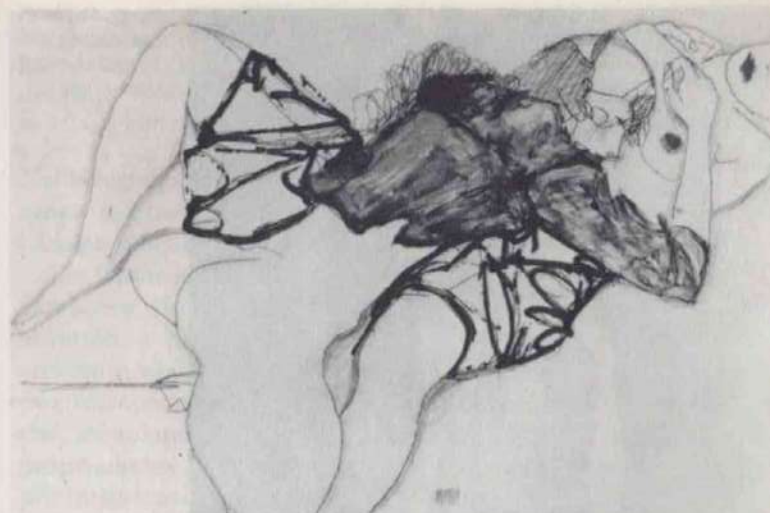
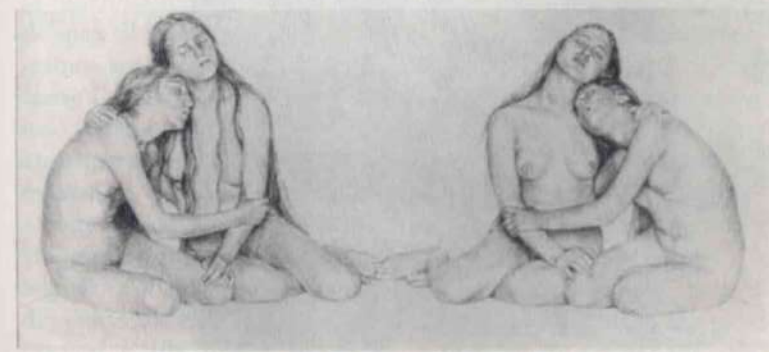
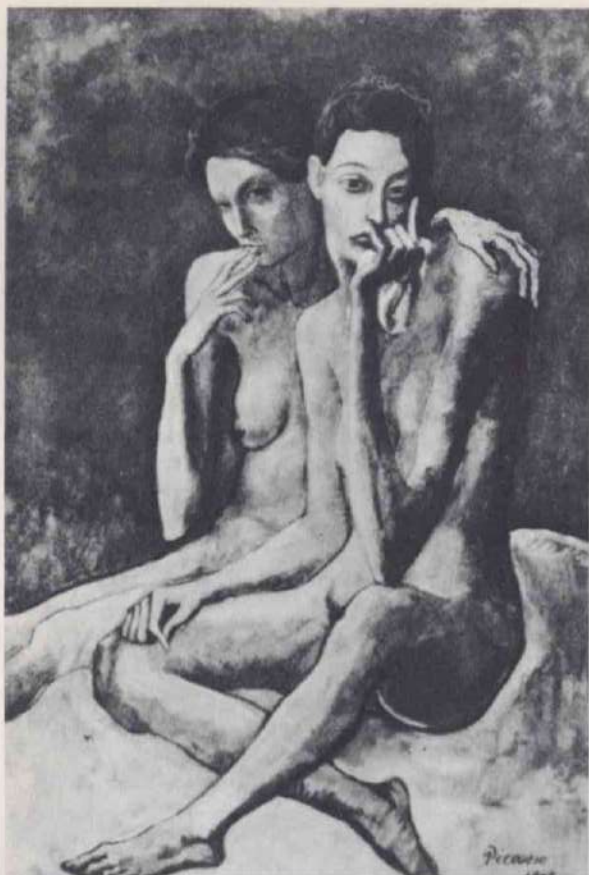
V, 28. Louis de Schryver (1862/63 ca - 1942), «Confessioni d'amore» (1905).

abbraccio di due donne — del resto quasi identiche — che mostrano di sentire più di una semplice amicizia l'una per l'altra. L'artista brasiliano Eliseu Visconti, nel suo quadro «In estate» (V, 29), dipinto a Parigi nel 1891, presenta una coppia di ragazze che, sembrerebbe, abbiano intensamente passato la notte insieme. Il tratto rende chiaro che, sebbene i corpi siano separati, esiste tra loro un legame intimo. Certo non è stato il caldo debilitante dell'estate a causare quella loro soddisfatta stanchezza. L'irlandese St. George Hare, in «La vittoria della Fede» (V, 30), arricchì il tema di moda della donna-schiava di un falso contenuto religioso per accrescere il piacere dello spettatore. In questo quadro, che ancora prende a modello Courbet nel suo viluppo di forme, il corpo bianco e quello scuro delle due giovani «martiri» contrastano e, nello stesso tempo, s'armonizzano l'un l'altro. L'austriaco Egon Schiele, in uno schizzo del 1913, mostra due donne colte sul fatto; nel groviglio di corpi e indumenti, esse formano una composizione astratta e suggestiva come un fiore di serra (V, 31).

La tedesca Ida Teichmann, un'artista squisita specializzata in realistici studi a matita di giovani donne, in un disegno ancora intitolato «Sonno» (V, 32), suggerisce esplicitamente il

V, 29. Eliseu Visconti (1866-1944), «In estate» (1891).

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

V, 30. St. George Hare (1857-1933), «La vittoria della Fede» (1891 ca).

V, 31. Egon Schiele (1890-1918), «Le due amiche» (o «Tenerezza»), disegno a matita e tempera (1913).
V, 32. Ida Teichmann (n. 1874), «Sonno», disegno a matita (1905 ca).

tema dello specchio dando un'espressione d'intensa erotica spossatezza alle due coppie di fanciulle colte, non in braccio a Morfeo, ma in un tenero mutuo abbraccio. Lo spagnolo Picasso, che si mostrava, almeno nella sua interpretazione della donna, un tipico bambino del suo tempo, ritorna al tema della «donna che specchia la donna» ritraendo due «amiche», tanto simili in ogni loro particolare del corpo e dell'espressione da potersi sostituire l'una all'altra (V, 33).

V, 33. Pablo Picasso (1881-1973), «Le amiche» (1903).

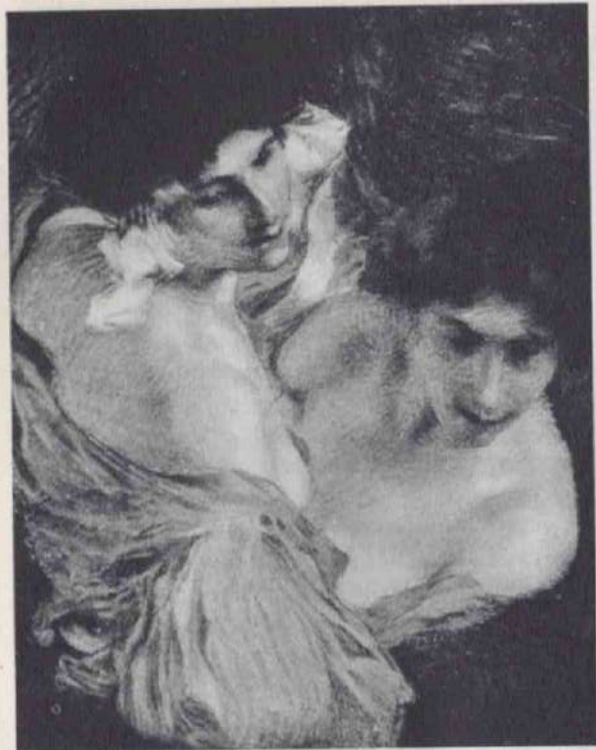
Il francese Edmond Aman-Jean suggerisce che perfino in un palco di teatro, dove donne eleganti hanno l'occasione d'ammirare il talento imitativo d'altre donne, attrici in palcoscenico, esse possono essere impegnate in un minuetto allo specchio, come fiori che crescano sullo stesso stelo (V, 34). «Un poeta come questo, perfino la sensualità sa trasformare in espressione puramente intellettuale, leggermente nevrotica», commenta Raymond Bouyer nel 1907, in un articolo per «The International Studio», riferendosi ai pastelli di Aman-Jean, e aggiunge:

Con la sua espressione stranamente felina, da gattina, deliziosamente tenera, elegantemente familiare, enigmaticamente dolce, da voluttuosa

creatura esperta e smaliziata — maliziosamente felice nella sua aria irresponsabile che le brilla negli occhi sotto l'arco della fronte e con la bocca socchiusa come un fiore profumato per mostrare il bianco smalto dei denti — l'eroina favorita da questo pastellista appare come una sorella, o almeno una vicina parente, delle sirene o delle muse...

Nei lavori di Aman-Jean, conclude Bouyer, «la donna contemporanea è ritratta da un intellettuale in grado di far trasparire l'anima nella forma».

Le fantasie del maschio circa l'autoerotismo della donna sarebbero rimaste inoffensive se i sessuologi non si fossero affrettati a dichiarare che questa «perversione» della donna «inerente alla sua natura passiva» costituiva una minaccia per il progresso evolutivo della civiltà. Una teoria popolare sosteneva che, stimolando in questo modo anormale la natura femminile, propriamente asessuata, la donna tendeva ad acquisire sempre più tratti maschili, distruggendo così quella delicata armonia tra la funzionalità del maschio e la passività della femmina. Talmey delinea il seguente ritratto della «iperestesia» sessuale della lesbica e dell'effetto «mascolinizzante» che si pensava determinasse il caratteristico prototipo del modello — poi convenzionale nel ventesimo secolo — della donna lesbica: «Rifiuta abiti appropriati e assume e affetta modi mascolini. Pratica sport mascolini. Cavalca, gioca a palla, usa le armi. Compie atti di coraggio e si comporta in modo spavaldo, è invadente e ama viaggiare». Questa descrizione offre un'interessante chiave d'interpretazione della ragazza indiavolata su cui si basano tanti film del ventesimo secolo, il maschiaccio che dà filo da torcere ai veri ragazzi e alla fine è «domato» e portato all'altare dall'amico vittorioso, perché possa iniziare la sua vita virtuosa come moglie e come madre.

Queste storie che parlano di trionfi maschili non stanno solo a simboleggiare il rinsavire di una giovane ribelle che torna a soddisfare ai propri obblighi morali, ma la «morte» dell'istinto sessuale della donna, condizione necessaria perché ella possa tornare a far parte di una società civile. Fallire in quell'impresa significherebbe creare una schiera di pericolose virago che, androgine nell'aspetto ma senza nessuna delle capacità d'individuazione e sviluppo intellettuale donate da Dio all'uomo soltanto, potrebbero precipitare la società, secondo le parole di Horace Bushnell «nell'abisso e corrompere per sempre la pubblica legge

V, 34. Edmond Aman-Jean (1860-1936), «Nel palco», pastello (1898 ca).

morale che vi abbiamo stabilito», quindi rappresentare «la fine della nostra benefica civiltà appena creata» (*Women's Suffrage*).

Lombroso e Ferrero, ne *La donna delinquente*, mettevano in guardia contro la sensualità della donna che, una volta risvegliata, si sarebbe mostrata dannosa perché l'impulso sessuale era un istinto tipicamente maschile. Le donne normali, affermano, sono anonime, si assomigliano l'una all'altra e non si può, con suggerimenti, indurle all'azione. Il godimento attivo del sesso risvegliava nella donna un devastante istinto criminoso rendendola eccessivamente erotica, quasi priva di sentimenti materni, incline alla dissipazione, astuta e audace. Questo tipo di donna tendeva a imporre il suo dominio sulle creature più deboli sia con la forza che con blandizie; mentre la sua predilezione per le attività violente, i suoi vizi, perfino il suo modo di vestire la rendono sempre più simile al sesso forte.

Si pensava che lesbismo e pratiche auto-erotiche potessero causare nella donna condizioni anormali come «l'ipertrofia della clitoride», secondo l'opinione di Talmey. Dopo aver analizzato simili teorie, l'artista belga Felicien Rops se ne servì per rappresentare brutali e incontrollabili aspetti della natura femminile. Nel suo più che mordace «Godimento di ermafrodito», un'incisione che, per una volta, sembra aver intimidito gli editori delle riviste del tempo, esprime liberamente la sua creatività mostrando una donna con una pronunciata ipertrofia degna di una virago, la cui clitoride tesa si erge dai lombi simile a un eretto ma (secondo le intenzioni di Rops) ridicolo piccolo fallo.

Più che gli effetti mascolinizzanti del lesbismo sulla donna si temeva, però, il vizio dell'auto-erotismo femminile. Così, questa versione esacerbata della masturbazione maschile che si pensava producesse effetti svirilizzanti nei giovani, accrebbe il numero delle ipotesi che si moltiplicavano intorno alla teoria dell'evoluzione perché si ritorcessero contro tutte le donne. Secondo queste congetture, largamente diffuse, almeno la metà della popolazione mondiale era costituita da creature deboli mentalmente, incoerenti, simili tutt'al più a fiori decorativi, ma assai spesso a sinuosi e soffocanti sarmenti.

CAPITOLO VI

L'evoluzione e il cervello: gli occhi spenti e il richiamo dell'infanzia. Omosessualità e sogno di trascendenza del maschio

Gli antropologi, i biologi, i sociologi, che, sul finire dell'Ottocento, andavano ponendo le basi della «scienza dell'uomo» appaiono sovente così drastici in materia di relazione tra i sessi che, leggendo le loro osservazioni, abbiamo l'impressione di addentrarci in un manicomio di cui gli stessi internati abbiano stabilito le regole. In apparenza razionali e meticolosi nella ricerca di prove scientifiche, questi studiosi tendevano a fornire idee così disumane sulle origini e i fini della civiltà che con immenso sollievo ci imbattiamo, nel 1930, nel tardivo riconoscimento di Freud: «se lo sviluppo della civiltà procede in modo così simile a quello dell'individuo e con gli stessi metodi, non potremmo plausibilmente formulare la diagnosi che, sotto l'influenza delle spinte culturali, alcune civiltà, o fasi di civiltà — forse tutta l'umanità — sia diventata "nevrotica"?» (*Il disagio della civiltà*). Freud arrivò a queste conclusioni in un tempo in cui gli orrori del nazismo erano già palesi a chiunque, e lui stesso aveva dovuto subire le offese di comportamenti che aveva aiutato a classificare come normali tappe dello sviluppo dell'uomo.

Quando Freud scriveva queste parole, l'ideale, più psicotico che nevrotico, di un uomo bianco superiormente evoluto — da cui derivava la conseguenza che tutti gli altri fossero «degenerati» — aveva già cominciato a materializzarsi in quell'antisemitismo del primo Novecento che avrebbe portato al genocidio. Perfino il lettore più distratto può cogliere l'intima relazione fra le disquisizioni teoriche degli esponenti della scienza dell'uomo di fine secolo e la giustificazione scientifica della discriminazione tra i sessi, le razze e le classi sociali.

La teoria dell'evoluzione divenne l'etichetta che giustificava ogni e qualsiasi forma di aggressione personale o sociale ai danni dei più deboli, dei meno preparati, dei meno abbienti. L'Ottocento stava cercando un'immagine che potesse sostituire quella,

troppo statica, di «catena dell'essere», in cui ciascuna creatura di Dio, compreso l'uomo, aveva il suo posto, come anello nello straordinario disegno della creazione, che andava dal più umile organismo su su fino agli angeli intorno al trono di Dio. Molti uomini di successo ritennero ingiurioso essere considerati dei semplici anelli di una catena, data la realtà in cui vivevano, dove si svolgeva un'incessante attività affaristica, dove esponenti della nobiltà perdevano poteri e sostanze e dove uomini comuni erano riveriti come dèi a causa dei loro fortunati commerci. La scala del successo costituiva un'immagine molto più appropriata; e quale scala più perfetta di quella costruita dall'evoluzionismo?

Quegli uomini che nel Settecento e agli inizi dell'Ottocento avevano identificato le donne come angeli tutelari della loro anima, esprimevano in questo moto l'antica incertezza circa la legittimità morale della loro attività nel mondo degli affari, svolta al solo fine di trarre profitto dal lavoro altrui, anche se per tanto tempo le maggiori autorità in campo economico — da Defoe attraverso Adam Smith sino a Malthus e Ricardo — avevano sempre cercato di rassicurarli adducendo come motivo che i deboli dovevano essere sfruttati dai forti per volontà di Dio e che «la lotta per l'esistenza», la necessaria «lotta per la vita», faceva parte di un calcolato disegno divino. Quando, agli inizi del diciannovesimo secolo, Lamarck aveva attirato l'attenzione sull'impulso cinetico presente in natura e che spinge l'essere animato al mutamento, fu facile sostituire all'immagine della «catena dell'essere» quella di una «scala» verso la perfezione di cui le attività economiche svolte da ciascuna generazione erano i gradini del progresso di un'umanità in marcia verso la sua ultima meta, tra gli angeli ai piedi di Dio.

Quando Darwin, nel 1859, pubblicò *The Origin of Species*, i caratteri di quella teoria che doveva essere conosciuta come evoluzionistica erano principi già ufficialmente riconosciuti e approvati, in una forma o nell'altra, dalla scienza. Le dottrine di Darwin sull'evoluzione delle specie divennero così popolari proprio a causa del loro potenziale metaforico, e non solo delle prove scientifiche con cui l'autore le aveva corredate. Già Herbert Spencer in *Social Statics* (1850), con argomentazioni che erano divenute molto popolari, aveva avanzato giustificazioni circa il comportamento predatorio, mentre le conclusioni che derivavano dall'opera di Darwin si adattavano perfettamente al sogno

ambizioso del progresso umano come l'aveva concepito Auguste Comte nel suo *Système de politique positive* (1851-54). Il concetto che solo ai più «adatti» era assicurata la sopravvivenza attraverso una selezione naturale — spiegando lo stesso progresso in termini di lotta per la vita — appariva come del tutto ovvio a tutti, in un mondo di intensa espansione industriale, di crescente disuguaglianza sociale e di vistoso contrasto tra la condizione dei pochi che s'erano arricchiti e dei molti che rimanevano nel loro stato di abietta povertà. Spencer aveva già espresso il giudizio che la moralità non fosse altro che una formula stabilizzante dei criteri, sempre mutevoli, inerenti alle necessità dello sviluppo; e aveva già parlato del male come effetto del «disadattamento della costituzione alle condizioni esistenti» (*Social Statics*). Le teorie di Comte e di Spencer, unite a quella darwiniana della selezione naturale, formarono la base di una «scienza della società» che a sua volta fu usata come giustificazione «tecnica» per spiegare i crescenti dislivelli sociali e la sottomissione dei deboli da parte dei potenti. La combinazione gratuita e strumentale di verità parziali e di arroganti supposizioni, caratteristica di questo periodo, doveva trovare il suo esito ultimo nel genocidio istituzionalizzato come mezzo di controllo sociale.

Non è certo il caso di mettere in questione l'enorme importanza che il testo di Darwin ebbe per lo sviluppo del pensiero scientifico e per il trionfo delle teorie evoluzionistiche; tuttavia è indubbio che gli storici tendono a ignorare gli aspetti negativi del successo dei principi darwiniani. Le storie della seconda metà del diciannovesimo secolo spesso ci raccontano vicende romanzate di intemerati scienziati progressisti impegnati a combattere pregiudizi reazionari che ostacolano la scoperta della «verità». Di fatto si è esagerata l'opposizione incontrata dagli evoluzionisti. Solo lavorando isolatamente e controcorrente artisti, scienziati e ricercatori possono combattere i pregiudizi. Ma, se un vasto gruppo di intellettuali segue e approva il loro lavoro e i risultati che ne conseguono, come nel caso degli evoluzionisti nel 1870, e se ad abbracciare la loro causa sono riviste di eccellente livello culturale come «The Atlantic Monthly» o «The Nineteenth Century», allora non è più possibile pensare ad essi come a cavalieri solitari consacrati alla lotta contro il pregiudizio. E poi, come succede quando artisti, poeti, scienziati usufruiscono dell'aiuto dei ricchi e dei potenti, è possibile che questi ricercatori della

verità siano stati ingaggiati per conquistare il favore dell'opinione pubblica all'ideologia della classe dominante.

Dato lo stretto legame tra la teoria della lotta e dell'aggressione, alla base della dottrina evoluzionistica, e il carattere aggressivo e predatorio delle ambizioni della classe dominante alla fine dell'Ottocento, non è difficile credere che le tesi degli evoluzionisti trovassero un'accoglienza calorosa da parte degli intellettuali più vicini al potere. Tolstoj era vicino alla verità quando sottolineava la popolarità della nuova «scienza dell'uomo» e il suo stretto legame con l'etica della società mercantile:

> La filosofia positivistica di Comte e la dottrina che da essa deriva, secondo cui l'umanità è un organismo, e la conseguente teoria formulata da Darwin della necessità della lotta per l'esistenza, che si suppone governi la vita e la differenziazione delle varie razze, e l'antropologia, la biologia, la sociologia, scienze delle quali ora ci si interessa tanto, sono tutte volte allo stesso fine. Destano tanto entusiasmo perché servono a giustificare il fatto che alcuni si sottraggono all'obbligo al lavoro, godono il frutto del lavoro degli altri (*Che fare?*).

Sebbene non avesse alcuno di quei dubbi morali espressi da Tolstoj circa il vivere della fatica degli altri, Edith Wharton era certamente d'accordo con lui nell'identificare l'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo come il tempo in cui la popolarità della «scienza» era assai sospetta. Nel suo *The Descent of Man* (1904), ironizzò sul fascino che i suoi contemporanei sentivano per le teorie dell'evoluzione, rilevando che la scienza della fine del secolo non era più materia d'interesse per alcuni studiosi soltanto: «Tutti ora leggono testi scientifici ed esprimono la loro opinione su di essi». Continuava poi dicendo: «La vita di ogni giorno è regolata da criteri scientifici; gli stessi quotidiani presentano i loro "trafiletti scientifici". Anche il falso concetto che la scienza fosse l'ambito in cui operavano coraggiosi individualisti contribuiva a renderla popolare. Il solo fatto che l'investigazione scientifica avesse ancora per alcuni un sapore di eterodossia, servì a farne oggetto di costante curiosità. La folla aveva distrutto le mura che proteggevano la tradizione e si era riversata nel frutteto del sapere proibito».

Alla luce di ciò, tardivi incidenti come il processo Scopes del 1925, spesso addotto come prova dei continui soprusi ai danni degli evoluzionisti, non dovevano essere interpretati come il

risultato dei coraggiosi sforzi di un gruppo di isolati pionieri della scienza. Al contrario, il processo Scopes fu così popolare perché fu la sceneggiata della retroguardia intellettuale di una cultura piccolo-borghese come quella del Tennessee. L'eloquenza di Clarence Darrow si fece portavoce della facile indignazione di chi pensava che la «scienza» fosse perseguitata dalla superstizione. Lo stesso trionfo delle tesi «reazionarie» sui «lumi» della scienza servì a far trovare alla maggioranza il sentimento di partecipazione a una grande battaglia intellettuale dall'esito ancora incerto. Queste crociate romantiche e senza rischi offrirono a società rigidamente monolitiche il fremito di un eccitante pluralismo.

Nel saggio *On the Natural Inequality of Men*, pubblicato nel numero di gennaio del 1890 di «The Nineteenth Century», T.H.Huxley sottolinea snobisticamente (riferendosi soprattutto alle teorie di Rousseau) che «i missionari, gli scienziati e i filosofi raramente fanno progressi, a meno che i loro insegnamenti non rientrino già nella mentalità della massa». Aveva ragione, naturalmente, ad affermare che la massa tende ad abbracciare teorie che riflettono pregiudizi popolari di moda, espressi in modo coerente ai suoi schemi mentali. Huxley, tuttavia, avrebbe dovuto meditare prima di fare questa affermazione. Perché, infatti, rispettabili riviste che rispecchiavano l'opinione della borghesia intellettuale avrebbero dovuto pubblicare i suoi articoli? Perché le teorie di Darwin e Spencer sarebbero state sulla bocca di tutti se non avessero incontrato tanta popolarità, come Huxley insisteva nel dichiarare? In un'epoca che aveva trasformato l'idea di individuo in quella di un'incarnazione divina, atteggiarsi a crociato solitario avrebbe aumentato il merito agli occhi di Dio. Nessun vero intellettuale avrebbe voluto essere accusato di favorire concetti bene accetti alla massa o di formulare luoghi comuni. Così, le schiere di sostenitori del cosiddetto «darwinismo sociale» che alla fine del secolo facevano sentire la loro voce, riproponendo le banalità trite dalla cultura occidentale, parlavano come se stessero marciando al ritmo di una nuova musica, mentre di fatto stavano ballando al ritmo della fanfara del conformismo culturale.

In *Lezioni sull'uomo* (1864), Karl Vogt, «professore di Storia naturale all'Università di Ginevra, professore associato della Società Antropologica di Parigi e membro onorario della Società Antropologica di Londra» — come elenca con orgoglio l'edizione

inglese, si schiera contro l'opposizione religiosa da lui incontrata con la voce di un uomo sicuro della sua autorità e d'essere ascoltato dal suo pubblico qualificato, ma intenzionato a prendersi gioco dei suoi ignoranti oppositori. Era lontano il giorno in cui Michelet riconosceva retoricamente la santità naturale della donna. Nel trattare la dottrina fondamentalista della creazione, esposta «più di vent'anni fa» da Frédéric de Rougemont, Vogt sottolinea con infinito sarcasmo: «Lo ascoltai a una conferenza pubblica spiegare la creazione di Eva da una costola di Adamo, e perché Dio, nella sua infinita saggezza, avesse scelto proprio una costola e non un'altra parte del corpo di Adamo: "Non prese una parte della testa: la donna sarebbe divenuta troppo intelligente; non usò ossa delle gambe: la donna sarebbe stata troppo attiva; ma prese qualcosa vicino al cuore, in modo che la donna fosse tutta amore!"».

Ma, prendendo in considerazione il genere di progresso circa il ruolo della donna nella società che le teorie evoluzionistiche di Darwin e di Vogt hanno portato nella nostra concezione del ruolo della donna nella società, si ha la certezza che questa creatura faccia parte del processo evolutivo solo per offrire il pretesto d'essere denigrata nello stesso stile barocco di de Rougemont. Le idee di Vogt riguardo l'intelligenza della donna non erano infatti differenti da quelle di de Rougemont. Mentre de Rougemont esprimeva metaforicamente le sue opinioni basandosi sull'autorità della Bibbia, Vogt, molto più rovinosamente, provava le sue teorie con «irrefutabili evidenze scientifiche»; de Rougemont tentava di richiudere la donna nella gabbia dorata della sua santità naturale, Vogt la riduceva a livello animale condannandola alla sua naturale mancanza di intelligenza. Infatti, come vedremo, i naturalisti della fine dell'Ottocento — biologi, sociologi, antropologi che s'interessavano al ruolo dei due sessi — questi primi «sessuologi», che potrebbero essere ora meglio definiti «bio-sessisti», furono decisivi nella formulazione di quella teoria pseudo-scientifica che avrebbe giustificato le tendenze antifemministe diffuse verso il 1900. Tra questi bio-sessisti, Vogt occupava certo una posizione di primo piano. Il mezzo di cui si avvaleva per denigrare la donna era la cosiddetta scienza della craniologia, ovvero la scienza della misurazione del cervello.

La craniologia e la teoria dell'evoluzione ricevettero insieme i favori della scienza. Il fatto non deve sorprendere. Per tutto il

tempo in cui, fino all'età pre-evoluzionistica, l'uomo era stato considerato una creazione specifica di Dio, una specie del tutto diversa dalle altre, sarebbe stato blasfemo giudicare le diverse famiglie e razze del genere umano come esemplari più o meno riusciti della creazione divina, perché questo avrebbe significato ergersi a giudici degli stessi criteri divini circa lo sviluppo del genere umano o della capacità di Dio come creatore. Secondo il parere di Vogt, «l'opinione prevalente fino ad oggi, era che le specie fossero dei modelli normativi con determinate caratteristiche che, in misura limitata, potevano subire dei mutamenti; che fossero la realizzazione di un'idea formulata in modo completo; e che esse costituissero l'immutabile e differenziata materia da cui, secondo i fini della creazione, la struttura organica del mondo è stata generata». In altre parole, anche se non tutti gli esseri umani (uomini e donne) avessero raggiunto quei limiti di sviluppo a cui erano destinati, anche se l'educazione, l'ambizione, l'ambiente, l'operosità, non essendo uguali in tutti, avessero creato differenze tra loro e nell'attuazione dei loro fini, Dio, buono e giusto, li aveva ugualmente dotati, uomini e donne, cristiani e pagani, neri o bianchi, della potenziale capacità di meritarsi la grazia. Ciascun uomo, in altri termini, ha a propria disposizione i mezzi necessari per trascendere i propri limiti.

Ma la teoria dell'evoluzione si oppose a questi criteri mettendo in luce il lento processo della selezione naturale responsabile delle fondamentali differenze qualitative tra i vari gruppi di esseri umani. La discriminazione razziale, intesa come prodotto di una perversa ignoranza e cosciente ribellione ai disegni di Dio, era in atto da lungo tempo e aveva favorito dottrine schiavistiche; dopo tutto, i «primitivi» potevano comunque essere convertiti al servizio del vero Dio. Ma ora, per la prima volta, la discriminazione razziale e sessuale poteva essere legittimata su base «scientifica» e non solo ambiguamente giustificata come espressione della «volontà di Dio».

L'opinione pubblica venne convenientemente informata di questi ulteriori sviluppi con molta rapidità. La teoria dell'evoluzione, come uno splendido cavaliere bianco al servizio della discriminazione, era arrivata al momento giusto per contrastare l'influenza, del resto già in declino a metà secolo, esercitata dal credo religioso tradizionale che aveva costituito un solido schermo contro ogni criterio discriminante. Come spiega Charles J.

Sprague nel suo articolo *The Darwinian Theory*, comparso sull'«Atlantic Monthly» dell'ottobre 1866, la teoria dimostrava, come risultato del processo di selezione naturale, che «i più grandi e più forti ottengono il cibo migliore o le femmine più attraenti e quindi trasmettono alla loro progenie la loro forza e le loro qualità». Così «nella lotta per la vita sopravvivono i più forti; o, in altre parole, rimangono coloro che sono più adatti a vivere nell'ambiente». Questo spiegava «le grandi differenze tra le specie superiori e inferiori del genere umano. Se le razze fossero limitate a quelle inferiori, la stima degli americani e degli europei per la natura andrebbe incontro a una terribile delusione». Tutti gl'inquietanti quesiti, come la responsabilità di cristiani verso le altre razze, che avevano fino a quel momento tormentato ferventi animi religiosi, d'un colpo persero ogni senso, poiché la scienza darwiniana era in grado di provare la ragione per cui «i negri, i malesi, i mongoli, da cinquemila anni non hanno compiuto alcun progresso».

Era ormai chiaro che «alcune forme possono essere meno malleabili di altre e cedere meno rapidamente alle forze in cui s'imbattono. Possono rimanere immutate per un più grande numero di anni delle specie successive, con le quali continuano a coesistere». Se la natura non era stata in grado di mutare queste forme «arcaiche», era sciocco pensare che l'uomo avrebbe potuto fare qualcosa per loro e cambiare le loro caratteristiche così da ottenere, nello spazio di un attimo, quelle che il maschio di razza bianca aveva impiegato migliaia d'anni per sviluppare. Il darwinismo, fornì quindi la base per i sempre più diffusi atteggiamenti di discriminazione razziale e sessuale, che divennero sempre più virulenti e inattaccabili perché poggiavano su leggi «naturali». Le espressioni «selezione naturale», «lotta per la vita», «sopravvivenza dei più adatti», «evoluzione» costituirono il «rumore di fondo» tipico della terminologia della fine del diciannovesimo secolo. Rimaneva da provare che l'evoluzione non era un processo che si potesse riferire a gruppi, ma a individui, perché la massima secondo cui, nella propria attività personale, si dovrebbe badare a non intralciare gli altri, non era d'incentivo per l'individuo.

Herbert Spencer trovò subito una via d'uscita offrendo la possibile alternativa di una forza d'evoluzione all'interno della società, rappresentata dai meriti dell'attività predatoria individuale. Nel 1862, alcuni anni dopo la pubblicazione di *The Origin of*

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

Species, Darwin pubblicò i suoi *First Principles*, in cui esponeva due principi apparentemente contraddittori. Dapprima enuncia che «l'evoluzione, nel suo aspetto principale, è un mutamento da una forma meno coerente a un'altra più coerente». Questo si riferiva a quel genere di processo che si osserva nelle «società e nei prodotti della vita sociale»; e questo giustifica il termine organismo riferito a una società nel suo processo evolutivo. Ma era anche vero che, negli organismi individuali come negli aggregati, la crescente «densità», l'evidenza fisica di una maggiore coesione, era segno di una più complessa integrazione delle parti di un organismo. Quindi, egli concludeva, «è in atto un'evoluzione dal semplice verso il complesso, sia nelle forme individuali come in quelle aggregate». Naturalmente, l'organismo più complesso è tale perché contiene più «varietà». «Progredire», spiega Spencer (e qui si vede come facilmente la «scienza» diventi metafora), «dall'omogeneo all'eterogeneo, è un processo chiaramente visibile nell'ultima e più eterogenea creatura, l'Uomo. Man mano che la terra si popolava, l'organismo umano diventava più eterogeneo dove la specie maggiormente si civilizzava; così, a causa del moltiplicarsi delle razze, differenziate tra loro, la specie, nel suo complesso, si faceva più eterogenea». Dovendo la società evolversi in un organismo più «densamente strutturato», «l'interna eterogeneità» dell'organismo della società umana doveva necessariamente aumentare.

Quindi, queste strutture sociali più complesse «si devono instaurare secondo rapporti di supremazia e subordinazione». E inevitabilmente, «fino a che gli uomini sono strutturati in modo da influenzarsi l'un l'altro sia con la forza fisica che con una forte personalità, la lotta per il potere si decide in favore dell'una o dell'altra classe; e la differenza una volta introdotta, tende a farsi sempre più profonda. Distrutto nel suo instabile equilibrio, il principio di uniformità si muta sempre più rapidamente in quello di molteplice disuguaglianza». In altre parole, più profonde sono le discriminazioni sociali, maggiori le differenze tra gli uomini, più «progredita» si mostra quella società come «organismo». La spina dorsale di una simile società era formata da coloro che occupavano i gradini più alti della scala economica, dai più dotati intellettualmente, dai più «individualisti».

In tal modo i principi di Spencer e di Darwin venivano a giustificare la diseguaglianza sociale, e il cosiddetto «individualismo economico». Ma proprio come Darwin aveva provato la teoria dell'evoluzione mediante una ricerca scientifica, così la validità del darwinismo sociale di Spencer doveva essere provata scientificamente. Spencer aveva indicato come lo sviluppo degli individui riflettesse i livelli di evoluzione raggiunti dalle differenti razze.

Nel bambino europeo si notano varie somiglianze con i tratti delle razze meno evolute; come il profilo schiacciato del naso, la mancanza di rilievo delle parti laterali, le nari divergenti e aperte, la forma delle labbra, l'assenza della cavità frontale, la distanza tra gli occhi e l'esilità delle gambe. Ora, il processo di sviluppo che muta questi tratti in quelli dell'europeo adulto è la continuazione di quel cambiamento da un principio di omogeneità a quello di eterogeneità in atto nei primi stadi dell'evoluzione dell'embrione; ne consegue che anche il parallelo processo di sviluppo, per cui simili tratti visibili nelle razze barbare si sono trasformati in quelli che caratterizzano le razze civilizzate, si deve considerare la continuazione di quel processo di differenziazione dal principio omogeneo a quello eterogeneo.

Una classificazione scientifica dei vari livelli di sviluppo raggiunti dalle diverse razze comportava la necessità di dover disporre di un adeguato strumento di classificazione. E qui entra in scena la craniologia, ovvero la scienza della misurazione del cervello.

Spencer si basava sui più recenti dati scientifici quando faceva notare che nelle specie superiori «l'evoluzione sviluppa una crescente differenziazione della colonna vertebrale e delle strutture ossee del cranio: le forme più evolute si distinguono per la relativa grandezza delle ossa che racchiudono il cervello e dalla piccolezza di quelle che formano le mascelle, e così via. Ora questi tratti, evidenti nell'Uomo più che in altre creature, sono più palesi nell'europeo che nel selvaggio». Qui Spencer ripete teorie già enunciate da Karl Vogt e da altri esperti di craniologia. La craniologia, una scienza in pieno sviluppo, unita alla teoria dell'evoluzione, formò la base «scientifica» di ogni ordinata catalogazione delle razze e delle diverse famiglie delle specie «più evolute». Nello stabilire quell'ordine i ricercatori riuscirono a trovare un conveniente criterio, nuovo ed efficace, per giustificare la naturale inferiorità della donna.

Karl Vogt si dava la pena di misurare le dimensioni del cranio e il conseguente peso del cervello delle razze, rispettivamente «superiore» e «inferiore», dell'uomo e della donna. Nell'intento di

far apparire come una scoperta scientifica un volgare pregiudizio, Vogt e i suoi colleghi usavano criteri di valutazione assai sofisticati. Per esempio, caratteristico del modo di procedere «scientifico» di Vogt era unire arbitrariamente un'ipotesi conveniente a un fatto non ancora provato. Questo metodo, associato a una descrizione di tipo metaforico basata soprattutto su impliciti giudizi di valore, poteva portare a guardare alla tesi secondo cui, nel caso degli abitanti del Caucaso, la ricerca «scientifica» aveva provato che «selvaggi» e femmine appartenevano a una razza inferiore rispetto ai maschi come un fatto naturale evidente.

Vogt dimostrò la correttezza del suo metodo di indagine nelle *Lezioni sull'uomo*. Dopo aver affermato che «esaminato un tipico cranio ottentotto o negro» si può chiaramente vedere come «la struttura del volto si spinga in fuori simile al muso di un animale», deve soltanto aggiungere che «si è riscontrato generalmente» — da chi e perché non è specificato — «che lo sviluppo delle mascelle è in rapporto diretto con l'evoluzione intellettuale degli individui», per poi arrivare alla logica conclusione che le molte popolazioni non germaniche, diffuse nel mondo, rispetto al modello europeo, appartengono a «razze meno evolute». Citando le scoperte di altri esperti nello stesso campo che avevano dimostrato che «il cranio della donna è più piccolo» di quello dell'uomo e che «il cranio dell'uomo deve essere distinto da quello della donna, come se appartenessero a due specie differenti», giungeva alla definitiva conclusione che «si può quindi affermare che il tipico cranio della donna assomiglia, sotto molti aspetti, a quello di un bambino e, in misura ancora maggiore, a quello delle razze inferiori; e se a ciò s'aggiunge la notevole circostanza che, per quel che riguarda la cavità cranica, la differenza tra i due sessi aumenta con lo sviluppo della specie, è un fatto che il maschio europeo è di gran lunga superiore alla femmina di quel che non sia il maschio negro rispetto alla sua».

Con una bordata di argomentazioni simili a questa, Vogt proseguiva dimostrando tutta una serie di differenze «intrinseche» tra lo standard, il maschio germanico, e il negro, simile alla scimmia. Scendendo quindi al gradino più basso della scala evolutiva, Vogt faceva notare le caratteristiche ancora più scimmiesche della «femmina negra, in cui l'omero è relativamente più lungo di quello del maschio, mentre l'avambraccio è relativamente più corto». Arrivava quindi alla categorica conclusione che «si può essere certi che, dato che ogni volta troviamo che la femmina è più vicina del maschio al tipo dell'animale, se dovessimo prendere in considerazione solo la femmina, [nello studio dell'"anello mancante" tra uomini e animali] troveremmo nella specie umana una maggiore rassomiglianza con le scimmie».

Non c'era che un passo per affermare che, nel processo evolutivo, tutto provava che lo sviluppo della donna si svolgeva in generale in modo parallelo a quello delle razze inferiori più che a quello dell'uomo bianco evoluto. Una volta raggiunta questa conclusione, i rapporti tra razza e sesso, dominanti nel pensiero della fine del secolo, divennero perfettamente operativi. «Il bambino negro», rileva Vogt, «non è inferiore al bianco nelle sue capacità intellettuali», ma «non appena raggiunge il periodo fatale della pubertà, allora, con la chiusura delle suture del cranio e lo sporgersi in fuori della mandibola, ha inizio lo stesso processo che si verifica nella scimmia antropomorfa. Le facoltà intellettuali rimangono stazionarie e l'individuo, come la razza a cui appartiene, è incapace di progredire ulteriormente». Così, dice Vogt, ogni principio della scienza dell'evoluzione porta alla conclusione che «il negro adulto, per ciò che riguarda le sue facoltà intellettive, possiede la stessa intelligenza del bambino, della femmina e del bianco in età senile». Alla fine del secolo questi paralleli tra donne, bambini e razze «inferiori» erano assai popolari e si stabilizzarono su queste basi «scientifiche», che servirono poi a giustificare terribili crimini ai danni di milioni di esseri umani.

Lo stesso criterio che aveva determinato rapporti di uguaglianza tra le capacità intellettive della donna e del bambino, aveva anche ispirato l'immagine culturale della donna ideale, innocente come un bambino, secondo i principi già formulati da ideologi come Michelet e Comte. La gonfia retorica si era mutata in un principio denigratore che assecondava gli scopi dei misogini confessi della metà del secolo, come Proudhon e Schopenhauer, largamente ascoltati. Schopenhauer, nel suo saggio critico *Sulle donne* (1851), dichiara senza esitazione che «le donne sono adatte a curare ed educare i bambini in tenera età perché sono esse stesse infantili, superficiali e poco accorte; in una parola, si comportano per tutta la vita come bambini cresciuti, una specie di stadio intermedio tra il bimbo e l'adulto, in senso proprio». Michelet dice: «La madre e il bambino sono una cosa sola in quel raggio

vivificatore che rafforza la loro naturale unione originaria». Poi Vogt spiega che, secondo la teoria dell'evoluzione, tutto questo corrisponde a verità. La donna, come aveva affermato Schopenhauer, si sviluppava dunque più faticosamente, rimanendo, nella sua evoluzione, al livello di un bambino o di un «selvaggio».

Lo stesso Darwin rimase influenzato dalle ipotesi espresse da Vogt. Senza mettere in questione le prove dell'antropologo, in *The Descent of Man* (1871) egli lo cita arrivando alla conclusione che effettivamente «la donna, sotto certi aspetti, assomiglia alla sua giovane prole per tutta la vita». Citando direttamente Vogt, Darwin rileva che

> i bambini maschi e femmine si assomigliano molto tra loro, come i piccoli di molte specie animali in cui gli individui dei due sessi, una volta adulti, si differenziano notevolmente; essi somigliano molto più alla femmina adulta che al maschio adulto. Da ultimo, tuttavia, la femmina assume certi caratteri distintivi e, riguardo alla conformazione del cranio, si colloca a un livello intermedio tra il bambino e l'uomo. Inoltre, come gli esemplari giovani di specie simili ma distinte non differiscono molto tra loro come invece avviene per esemplari adulti, così accade per i bambini delle differenti razze umane. Alcuni hanno perfino sostenuto che le differenze razziali non sono evidenti nella conformazione del cranio infantile.

Si tratta di un passaggio molto breve di un testo che, invece, è molto esteso; ma il solo fatto che provi che il maestro della teoria dell'evoluzione dava la sua approvazione al principio della crescita deficitaria della donna, assicurava che le ipotesi di Darwin avrebbero influenzato enormemente il pensiero del tardo diciannovesimo secolo. Le sue parole divennero infatti legge e vennero universalmente ripetute quasi fossero basate sulle più assolute verità scientifiche. Da questo momento, chiunque volesse affermare qualcosa circa l'«intrinseca» differenza tra i sessi, citava direttamente o indirettamente Darwin con l'aria di poter addurre prove inconfutabili. Eppure niente è più illuminante degli «effetti degenerativi degli incroci ibridi» fra intellettuali della fine del secolo (per ritorcere contro di loro le loro stesse tendenziose affermazioni) del modo in cui Vogt giustifica le sue teorie appellandosi alla teoria darwiniana dell'evoluzione, e di quello in cui Darwin pone il sigillo della sua approvazione alle ipotesi di Vogt, adottandole senza discussione.

Quanto il sostegno di Darwin rafforzasse i pregiudizi del tardo diciannovesimo secolo contro la donna si può dimostrare con la notorietà che acquistarono le idee di Spencer sui diritti della donna. Spencer, un «progressista» della metà del secolo, era certo che, per le masse nullatenenti, vivere in luridi *slums* costituisse una valida esperienza formativa. («Coloro che pensano che il governo possa fornire servizi sanitari senza ricevere nulla in cambio o semplicemente imponendo un maggior numero di tasse, sono terribilmente in errore. Questo deve essere ripagato con l'autodisciplina, oltre che con le tasse»). Tuttavia, spinto dal fervente zelo di liberare l'individuo da ogni imposizione governativa, nel 1850 egli esprime forti dubbi circa la possibilità che una donna possa avere di competere ad armi pari con un uomo nell'arena dell'avido mondo degli affari. «La legge di una libertà egalitaria», fa notare, «si applica chiaramente all'intera razza umana, alla donna come all'uomo». Aggiunge che rimaneva da dimostrare «la ragione per cui le differenze di costituzione fisiche e quelle trascurabili mentali che distinguono la donna dall'uomo, debbano escludere metà della popolazione dai benefici di questo principio» (*Social Statics*). Argomentazioni di questo genere sembrano anticipare quelle espresse da John Stuart Mill. Egli si fece perfino paladino del diritto delle donne ad esercitare attività politiche, sebbene ammettesse che questa ipotesi fosse «contraria al nostro senso di decoro — in conflitto con la nostra opinione riguardo l'indole delle donne — e che comunque il nostro buonsenso rifiuta».

Come già è evidente in *Social Statics* non tutto ciò che Spencer esprime è a favore dei diritti delle donne. Le sue argomentazioni a vantaggio della causa femminile assomigliano più a un tentativo di mantenere una continuità logica con la tesi relativa ai diritti dell'individuo che a un'espressione di vero interesse per il futuro ruolo della donna nella società. Così, quando Darwin pubblicò *The Origin of Species* — offrendo a Spencer l'opportunità di adattare i suoi principi riguardo alla predatorietà come requisito del progresso culturale, alle più recenti teorie della scienza dell'evoluzione —, Spencer contraddisse senza esitazione le sue precedenti posizioni nei confronti delle capacità, se non dei diritti, della donna. Secondo quanto afferma nella prefazione alla nuova edizione americana di *Social Statics* (1864), egli avrebbe «apportato delle correzioni che, pur non cambiando le sue argomentazioni

nella loro essenza, avrebbero mutato qualcosa della loro veste logica».

Il giudizio poco favorevole che Darwin dà sulla donna, collocandola non certo in cima alla scala evolutiva, si riflette nei principi esposti da Spencer in *The Study of Sociology* del 1873. Egli, che aveva precedentemente dichiarato che le differenze intellettive tra uomo e donna erano «trascurabili», ora dichiarava che credere «che un uomo e una donna siano mentalmente dotati in egual misura è falso come credere che siano fisicamente strutturati allo stesso modo. Come è certo che sono distinti fisicamente, secondo le loro differenti funzioni per la continuazione della specie, così le loro differenze fisiche sono legate allo sviluppo e protezione della prole». Spencer insisteva anche sul fatto che «un certo arresto precoce nell'evoluzione individuale della donna rispetto a quella dell'uomo» è un fatto del tutto normale, logicamente «dettato da un risparmio di energia per far fronte al costo della riproduzione. Mentre nell'uomo lo sviluppo individuale continua fino a che il costo fisiologico riesce a mantenersi nei limiti di ciò che gli viene fornito mediante il processo nutritivo, nella donna l'arresto dello sviluppo si verifica quando ancora si riscontrano notevoli margini di risorse: senza le quali non sarebbe possibile continuare la specie». Questo «arresto dello sviluppo individuale» della donna è accompagnato da «un palese indebolimento delle due facoltà, intellettuale ed emotiva, che costituiscono le caratteristiche finali del processo evolutivo dell'uomo; la capacità di ragionamento astratto e della percezione più astratta, quella della giustizia, che regola il comportamento dell'uomo, indipendentemente dal suo interesse personale [...]».

Dal momento che gli scienziati avevano stabilito che l'evoluzione della donna si era fermata all'infanzia, la conclusione prevedibile fu che si dovesse scoprire un nesso tra l'arresto del suo sviluppo e la responsabilità della riproduzione a lei affidata. Si doveva trovare una ragione che rientrasse nell'orizzonte delle teorie esposte dalla scienza. Quale migliore ragione allora, metaforicamente perfetta, che scoprire che la donna fosse mentalmente simile a un bimbo perché aveva bisogno di tutta la sua «energia vitale» per continuare la specie? L'attività cerebrale, consumando più energia, rientrava nell'ambito maschile. Pensare significava «consumare» energia, tanta quanta ne spendeva la

donna nel dare alla luce un figlio. L'uomo, dunque, era intellettualmente creativo, mentre la donna doveva conservare energie per produrre fisicamente. Tutto il suo vigore era necessario al processo di gestazione. La natura l'aveva privata di forza intellettiva perché sarebbe pervenuta a pericolosi livelli di competizione con la sua capacità riproduttiva a causa del limitato potenziale di energia vitale presente in ciascun essere umano. Quella era anche la ragione per cui la donna, da un punto di vista evolutivo, non era simile altro che a «un uomo sottosviluppato», secondo il titolo di un lungo capitolo del testo di Harry Campbell, *Differences in the Nervous Organization of Man and Woman*. E questo spiegava il motivo per cui «nella media delle donne la mente sembra priva di coerenza e capacità di pensiero individuale», circostanza su cui George Fleming insisteva nella «Universal Review» (1888).

Conseguentemente, come andava ripetendo Nicholas Cooke in *Satan in Society*, la donna avrebbe dovuto evitare ogni inutile eccesso di attività mentale perché «nell'uomo la materia cerebrale è più densa e consistente, nella donna è più soffice e di dimensioni ridotte». Alla fine dell'Ottocento l'idea di un possibile «esaurimento del cervello» suscitava non poche preoccupazioni. Sia nell'uomo che nella donna il consumo di energia implicava una perdita di «fluidi vitali», e certo nessun'altra attività fisica richiedeva tanto spreco di energia quanto quella sessuale. E poiché nel maschio il sangue esplicava la funzione di recare l'energia necessaria per una corretta attività cerebrale, e nella femmina quella di renderla efficacemente riproduttiva, ogni volta che il corpo era stimolato sessualmente il flusso veniva deviato dal giusto fine. Pertanto, ammonisce Bernard Talmey, in *Woman*, «la frequente attività sessuale provoca anemia, denutrizione, astenia muscolare e nervosa, esaurimento mentale. Chi non sa moderarsi appare pallido, flaccido, talvolta teso. D'umore melanconico, non è adatto a un severo e prolungato esercizio fisico e mentale».

Se i normali rapporti sessuali si rivelavano dannosi (Cooke aveva suggerito un massimo di due rapporti al mese al fine di mantenere buone condizioni fisiche e mentali), non era difficile immaginare quanto la gestazione e il parto potessero compromettere lo stato fisico e mentale di una donna.

August Strindberg, fedele lettore delle disquisizioni degli

antropologi sulla naturale inferiorità della donna, espresse la sua opinione in merito in un articolo apparso sulla «Revue Blanche» nel gennaio del 1895. Sostenendo la teoria darwiniana e degli esperti in craniologia secondo la quale «tra il bambino, la donna e le razze inferiori, esiste più che una trascurabile analogia», non a caso fa notare che: «è difficile determinare con certezza come mai la nostra donna bianca sia diventata inferiore all'uomo». Ma Strindberg non era certo uomo da demordere. Era troppo versato nella scienza medica contemporanea per ignorare quali danni la schiavitù della donna, legata com'era al processo riproduttivo, aveva causato alle sue facoltà intellettive. Perfino non aver figli poteva spiegare la sua debolezza mentale, in quanto «come potrebbe essere diversamente se, indipendentemente dal matrimonio, un quarto della sua vita, dal dodicesimo o quattordicesimo fino al quarantacinquesimo anno, è impegnata nelle fatiche della procreazione? Ogni quattro settimane si trova ad avere i suoi mestrui, una perdita di sangue che può superare i duecento grammi». Strindberg non aveva dubbi che «un corpo umano non può svilupparsi in modo normale se è privato in questa misura di una significativa quantità di fluido nutritivo». Così pensava che fosse «possibile stabilire che queste perdite periodiche di sangue sono responsabili dell'arresto della crescita e sviluppo della donna, e che questa anemia serve necessariamente ad atrofizzare il cervello». Questa la ragione per cui si poteva dedurre che le condizioni fisiche e mentali di una donna adulta fossero simili a quelle di un «bambino malato».

Coerente a questo indirizzo di pensiero, un convinto naturalista darwiniano come George Romanes doveva solo aggiungere — e lo fece in un articolo apparso su «The Nineteenth Century» nel maggio del 1887 dal titolo *Mental Differences between Men and Women* — che «non soltanto la materia grigia, o corteccia cerebrale, in una donna ha meno peso di quella di un uomo, ma riceve in proporzione un minor apporto di sangue». Si presentava la donna come una creatura sottoposta a continuo «esaurimento del cervello», progressivamente indebolita dalla sua funzione riproduttiva. Quindi, essendole negata la creatività, si poteva dedurre che il suo cervello funzionasse come un anacronistico e superfluo meccanismo, così rimasto dai tempi primitivi quando i livelli evolutivi, sia nell'uomo che nella donna, erano equivalenti.

In *The Descent of Man* Darwin ipotizza, come altri prima di lui,

che «qualche remoto progenitore, nel mondo dei vertebrati, deve essere stato ermafrodito o androgino». Questo implicava che il differenziarsi l'uomo dalla donna in due sessi diversi fosse il risultato di un processo ancora in atto di progressiva separazione in individui dalle diverse caratteristiche, secondo i laboriosi principi della natura che così distingueva gli originali progenitori in uomini, responsabili del ciclo creativo dell'«evoluzione», e in donne, propriamente adibite alla riproduzione, con funzioni imitative e «conservative». Bastava solo provare che questo processo, ancora in atto, era la logica conseguenza della necessaria evoluzione della specie. Le teorie di Spencer circa un determinismo sociale al servizio del progresso erano perfettamente adatte a questo scopo.

C'è un'evidente relazione tra il principio che sostiene che le differenze tra uomo e donna nel processo evolutivo si fanno più profonde, e la nota affermazione di Herbert Spencer, in *First Principles*, che «l'evoluzione si può definire come un mutamento da un'omogeneità incoerente a un'eterogeneità coerente». L'evoluzione dell'uomo era necessariamente la conseguenza del processo di differenziazione, sempre più distinta tra i due sessi, per cui a ciascuno veniva affidato il suo compito su scala universale. L'uomo, creativo e intellettuale, era destinato a raggiungere le mete più elevate, mentre la donna, incapace di evolversi in forme superiori, era destinata a rimanere un semplice mezzo, una creatura domestica, unicamente responsabile della riproduzione della razza. C'era da aspettarsi che la donna si opponesse a queste discriminazioni, sulla base di una «coerente eterogeneità» nei rapporti fra maschio e femmina, ma i molti seguaci di Darwin e di Spencer pensavano che il fatto stesso che la guerra tra i sessi stesse diventando un argomento scottante provava che il processo evolutivo continuava la sua tranquilla marcia. L'uomo si faceva sempre più diverso dalla donna, compagna posta in origine al suo stesso livello. La progressiva distinzione delle reciproche funzioni si credeva fosse simile al processo che caratterizzava l'evoluzione degli organismi in generale. Spencer afferma che «recenti organismi sviluppatisi da uno stadio relativamente omogeneo, procedendo nel loro processo evolutivo cominciano a presentare caratteristiche eterogenee» (*First Principles*). Nel corso del processo, quindi, le rispettive funzionalità si diversificano sempre più.

Di conseguenza, via via che la società umana si evolveva, si

sarebbe verificata una sempre maggiore differenziazione fra uomo e donna e tra razze «superiori» e «inferiori». Gli evoluzionisti amavano basarsi sulla chiara evidenza della storia per dimostrare quanto progresso era stato fatto. Sfortunatamente, nei popoli primitivi le mansioni che uomini e donne dovevano svolgere non si differenziavano molto. Vogt rileva sdegnosamente:

> Più basso è il livello di cultura, più simili sono le mansioni che gli individui dei due sessi svolgono. Tra gli australiani, i boscimani e altre razze inferiori, che sono nomadi, la donna divide i lavori con il marito e in più si prende cura della prole. La sfera di occupazione è la stessa per entrambi i sessi; mentre tra altre popolazioni civili c'è distinzione tra attività fisica e mentale. Se è vero che l'organismo si irrobustisce con l'esercizio, crescendo in peso e dimensioni, ciò deve essere vero anche per il cervello, che si sviluppa con l'opportuno esercizio mentale.

Differenziandosi le mansioni nel corso dell'evoluzione, la mancanza della necessità di dover esercitare le proprie facoltà intellettuali ha reso la donna restía a ogni mutamento, essendo questo un fattore determinato dall'attività mentale. E quindi, «proprio perché, secondo un fine morale, la donna ha il compito di tutelare tradizioni e costumi, usanze, leggende e religione, nella realtà attuale essa preserva forme primitive che solo lentamente cedono all'influenza della civiltà». Perfino, insiste Vogt, nella sua costituzione fisica la donna mantiene forme primitive: «nella conformazione del cranio», infatti essa ha conservato «lo stadio primitivo da cui la razza o la tribù si è sviluppata, o in cui è ricaduta. Con questo si spiega in parte il fatto che l'ineguaglianza tra i sessi si accresce con il progredire della civiltà» (*Lezioni sull'uomo*).

Darwin, la cui teoria formava la base delle argomentazioni di Vogt e di Spencer, ne mise in evidenza i principi in *The Descent of Man*, confermando che «nella donna le facoltà intuitive, di pronta percezione, e forse imitative, sono più sviluppate che nell'uomo; ma almeno alcune di queste facoltà sono caratteristiche delle razze inferiori e quindi di un tipo di civiltà primitiva e meno evoluta». A causa del suo naturale ruolo di predatore, l'uomo doveva diventare un essere superiore perché, per sopravvivere, doveva sviluppare le sue doti intellettive e la sua immaginazione. Queste facoltà si erano in lui sviluppate «in parte attraverso la selezione sessuale, cioè la competizione tra maschi rivali, e in

parte attraverso la selezione naturale, cioè il successo che si ottiene nella lotta per la vita; e poiché in entrambi i casi la lotta si sarebbe intrapresa durante la maturità dell'individuo, i caratteri tipizzanti ottenuti sarebbero stati più completamente trasmessi alla discendenza maschile che a quella femminile». Darwin conclude che «l'uomo ha raggiunto un'evoluzione finale superiore a quella della donna», affermando, come sostiene Vogt, che il processo evolutivo in atto «tende a mantenere o perfino a rafforzare le facoltà mentali dell'uomo e quindi all'attuale differenziazione tra i due sessi».

Così natura ed educazione cospiravano a indebolire le capacità intellettive della donna fino ad atrofizzarle. Era «debilitata per natura». Paul Möbius, un patologo tedesco estremamente autorevole che si specializzò nell'analisi delle nevrastenie e delle isterie, citato molto spesso da Breuer e da Freud nei loro *Studi sull'isteria* del 1893-95, trattò il soggetto in un'opera dal titolo inequivocabile di *L'inferiorità mentale della donna* (1898), che ebbe numerose ristampe. Continuò poi ad aggiornarla fino alla sua morte raccogliendo nuove prove della naturale debolezza mentale della donna. Essa, egli affermava, per sua natura, rispetto all'uomo, è debole di mente; e non occorre possedere l'acutezza di Darwin per rendersene conto. L'adagio «lunghi capelli, intelligenza corta», lo suggeriva. Usando la prova della conformazione del cranio e le ipotesi espresse dai biologi e da Lombroso e Ferrero, Möbius sosteneva che la donna era «spiritualmente sterile» e, naturalmente, «simile a un bambino» nella sua incapacità di pensiero razionale. Ma affermava che questo non costituiva un problema perché la debolezza mentale della donna era dettata dalla sua funzione biologica. «L'esercizio eccessivo delle sue facoltà mentali non soltanto confonde la donna, ma la fa ammalare», dichiarava. Il principio che tutto ciò che la donna abbisognava era d'essere «sana e muta», gli sembrava una condizione ragionevolmente adatta alla naturale mansione della donna, quella di «procreare». Secondo Möbius, «Se si desidera avere donne che sappiano far fronte ai propri doveri di madri non ci si può aspettare che posseggano un cervello mascolino. Se le loro capacità si sviluppassero proporzionatamente a quelle dei maschi, i loro organi adibiti alla riproduzione si atrofizzerebbero e il risultato sarebbe un'inutile e mostruosa creatura ibrida». Dovremmo quindi essere molto grati, conclude l'eminente profes-

sore, che la natura abbia voluto creare niente più di una macchina della riproduzione dalla mente debole, una creatura «simile a un animale, dipendente», che «proprio come gli animali, da tempo immemorabile non ha fatto altro che riprodursi».

Così, l'esistenza «priva di cervello» della donna, condotta secondo le sue capacità di semplice essere istintivo, fertile terreno dell'umanità, frutto maturo della natura i cui istinti servono a soddisfare i bisogni primari del maschio in evoluzione, era considerata da molti, alla fine del secolo, come un fatto scientificamente provato. L'unica attività riservata alle donne era la maternità. Gli uomini intelligenti, avverte Möbius, dovrebbero accertarsi che le loro mogli siano «donne sane e non intelligenti». Lasciamo perdere, sostiene, le nuove mode dei licei femminili, hanno poco potere formativo sulle ragazze, solo quello di renderle «nervose e deboli». Lasciamo invece che sviluppino la loro utile attività di casalinghe. «Proteggiamo la donna dalle attività intellettuali».

La conclusione cui era pervenuto Darwin che «la donna per tutta la sua vita assomiglia alla sua giovane prole» (*The Descent of Man*) — con tutte le implicazioni negative riguardo le facoltà mentali della donna — si affianca a quella espressa da Michelet alla metà del secolo che una donna e il suo bambino formano un'unità in «quel raggio vivificatore che ripristina la loro naturale unione originaria». Non è quindi sorprendente che, intorno al 1900, nella somiglianza con i loro bambini molte tra le donne più convenzionali abbiano trovato la giustificazione della propria femminilità.

L'arte della fine del diciannovesimo secolo s'interessa sempre più all'immagine convenzionale della madre col suo bambino. Questi dipinti mostrano la madre e la sua prole come se fossero indissolubilmente uniti nella dimensione spaziale da un'invisibile comunione mentale e perfino fisica. Qualche volta questi quadri mostrano la madre seduta stoicamente al centro, mentre i bimbi le si siedono in grembo, le si appendono al collo, le si appoggiano alle spalle, secondo lo stile di Bouguereau in «Alma Parens». Ma spesso, nei quadri di quei pittori che si specializzarono a ritrarre figure femminili, questa «unione spirituale» tra la madre e il suo bambino viene proposta come simbolo di un vincolo «intuitivo». Molte opere di Mary Cassatt riflettono questa singolare ricerca di espressività. Il suo dipinto «Carezza» (VI, 1) mostra una madre

VI, 1. Mary Cassatt (1844-1926), «Carezza» (o «Caresse enfantine») (1902 ca).

con i suoi due bambini e le loro teste unite — sembrano quasi parti dello stesso corpo, nuovi esemplari di gemelli siamesi. Anche John Singer Sargent diede il suo importante contributo a questo tema dipingendo «La signora Fiske-Warren e sua figlia» (VI, 2) in modo tale che il capo della figlia pare più congiunto al collo della madre che non appartenente a un'altra persona dotata di corpo e identità separati.

La cultura fine secolo s'impossessò subito dei contenuti di «verità» presenti nelle teorie degli evoluzionisti e psicologi. Niente di meglio che interessarsi alle più recenti scoperte scientifiche per artisti e poeti che desideravano mostrarsi all'avanguardia. L'anziano Tennyson, che più di qualsiasi altro aveva diritto di appellarsi alle teorie evoluzionistiche — in verità, aveva scritto versi di carattere evoluzionistico vent'anni prima della pubblicazione di *The Origin of Species* — compose commoventi inni all'evoluzione della mente dell'uomo e si riferì al «sonno» culturale della donna con un nuovo, perfino indulgente senso di pietà. «Oh tu», declama nella sua poesia *To a Lady Sleeping*, «dalla cui debole mente sogni alati son nati [...]. Tu lunga notte

VI, 2. John Singer Sargent (1856-1925), «La signora Fiske-Warren e sua figlia» (1903).

d'oscurità senza fine», tracciando poi un appropriato parallelo tra il sonno reale della donna e il sonno del suo spirito.

Mark Twain, che amava divertirsi alle spalle delle donne poco sagge — in *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* Sandy è infatti una chiacchierona con un cuore d'oro — mostra la sua Eva assolutamente incapace di ragionare. Essa infatti afferma con soddisfazione:

> ho imparato molte cose e ora posseggo un'istruzione, ma prima non ero così. Ero ignorante. Da principio questo mi tormentava perché, con tutto il mio stare attenta, non riuscivo mai a sapere quando l'acqua stava andando all'insù e correre ai ripari; ora non ci bado più; ne ho fatto molte volte l'esperienza e ora so che non va mai in su, eccetto quando è buio, perché il lago non si asciuga mai; e si asciugherebbe, naturalmente, se l'acqua durante la notte non ritornasse indietro. È meglio provare le cose con l'esperienza, allora si *conosce*; se si dipende da congetture, supposizioni e arbitrarie deduzioni, non si diventa mai istruiti (*Eve's Diary*).

Sarebbe bello pensare che Twain si stesse divertendo alle spalle

degli esperti del tardo diciannovesimo secolo che usavano quel tipo di ragionamento per giungere alla conclusione che la donna era mentalmente debole, ma purtroppo tutto prova che la vittima prescelta da Twain è la donna e non i darwinisti.

Lulu, di Wedekind, ha un effetto straordinario sugli uomini. Uno dei suoi ammiratori fa notare che quando essa parla il buon senso e la logica spariscono: «non so più come o a che cosa sto pensando; quando ti ascolto, smetto proprio di pensare». Tutte le donne sembrano avere questo devastante effetto sugli uomini fine secolo. Questo, infatti, è il periodo in cui viene proposta l'immagine dell'«oca bionda» che ancora sopravvive incontrastata nella cultura occidentale con la sua parata di monotoni stereotipi, tutti pescati da romanzi e opere teatrali fine secolo. Non avrebbe senso e risulterebbe noioso elencarli, come non avrebbe senso elencare tutti coloro (uomini e, qualche volta, donne) che crearono personaggi femminili come Nana, Lulu, Fifi, Carrie Meeber, Trina Sieppe, Undine Spragg, Effi Briest, i cui nomi denunciano chiaramente il gradino che occupano sulla scala dell'evoluzione e della società questi esemplari di stupidità.

In arte la diffusione crescente di immagini della donna intenta a guardarsi allo specchio e la sempre maggiore attenzione prestata alla sua povertà mentale andavano di pari passo. Il quadro di Arthur Hacker, «Il fuco» (VI, 3), in mostra alla Royal Academy nel 1899, esprime perfettamente questo punto di vista. Una donna, vestita elegantemente — si tratta, indubbiamente, della moglie di un uomo facoltoso — se ne sta ritta in un giardino, fiore tra i fiori, a contemplare con sguardo vuoto e un poco triste l'attività di un fuco. Il simbolismo del dipinto apparve evidente a un commentatore del tempo che, in modo impietoso, identificò il ruolo di questo personaggio con quello della donna reale:

> Tutta la bellezza delle digitali nei loro mille colori è messa in risalto dall'oscuro fogliame dello sfondo, e in mezzo a tutti quei colori ronzano innumerevoli api, quelle che amano il miele e quelle produttrici di miele, le lavoratrici e le inoperose, le laboriose e le oziose. Un grande fuco che non si guadagna nulla nonostante il suo gran ronzare ha colpito l'attenzione di una ricca signora che, in ozio ella stessa, s'aggira in questo paradiso fiorito e sembra contemplare la propria vita non meno indolente e, se possibile, inutile di quella del fuco (*Great Pictures in Private Galleries*).

VI, 3. Arthur Hacker (1858-1919), «Il fuco» (1899).

La donna dipinta da Hacker, come il fuco, non ha pungiglione e non produce miele, inutile e inoffensivo parassita, essa sta ritta — malaticcia e con le spalle ricurve — fra la fallica digitale e il dente di leone ormai in seme. In un ambiente fertile e produttivo, la sua esistenza è inutile. In questo quadro Hacker ha ritratto sprezzantemente l'immagine della moglie ideale borghese vittoriana, personificazione di un'estrema passiva virtù, significativa di ciò che è stato definito sublime consunzione.

Il legame tra la primigenia circolarità della donna, la contemplazione della sua immagine allo specchio e la seguente progressiva atrofia della sua intelligenza era troppo evidente per non

interessare i pittori. Il viennese Karl Kraus, autorevole giornalista e scrittore di aforismi, si fece portavoce della speranza nutrita dalla maggior parte degli uomini quando affermò ironicamente che «gli occhi di una donna dovrebbero riflettere i miei pensieri, non i suoi» (*Detti e contraddetti*). Solo riflettendo i pensieri di un uomo gli occhi di una donna avrebbero potuto acquistare espressività. Contemplarsi allo specchio avrebbe potuto arricchirla solo della sua immagine e «del verde cerchio del suo sguardo», per citare Arthur Symons, un gesto ripetitivo che avrebbe riflesso il suo ottuso intelletto.

Il quadro «Bianca» (VI, 4), di Lord Leighton, mostra un'altra creatura dallo sguardo spento, in vuota contemplazione della sua stessa vita virtuosamente inutile, e il dipinto di Aman-Jean, «Rispecchiandosi nella fontana», del 1904 (VI, 5), è un esempio del modo in cui il tema dello specchio d'acqua può servire come commento all'intrinseca debolezza mentale della donna. Il pittore mette a confronto due aspetti del narcisismo femminile: prima, la donna interessata unicamente alla propria immagine riflessa nella fontana che, nella sua circolarità, rappresenta la primigenia statica realtà e le mutevoli, evanescenti qualità dell'essere; poi, l'altra donna in atteggiamento d'abbandono, ai piedi della fontana, la vera essenza femminile che si mostra quando la donna non è intenta a mirarsi allo specchio, una personalità inerte, vacua, ottusa, espressa dallo sguardo perso nel vuoto.

L'apparente senso di mistero che posseggono gli occhi della «Beatrice» (VI, 6) di Rossetti, il loro potere ipnotico, da serpente, riflette invece la virtuosa vacuità di questa Beatrice che sa riflettere come in uno specchio, per usare le parole di Kraus, i sovrani pensieri del maschio creativo. Così Fernand Khnopff, che molto si ispirò ai volti di Rossetti, volle esplorare l'insondabile mistero della mente e della circolarità della personalità femminile ed esprimerli in molte immagini di donne dagli occhi grigi, impenetrabili, densi di nebbia come quella che s'alza dalle paludi di Fiandra. Titoli del genere «Ho chiuso la porta su me stessa» o «Chi mi salverà?» ripetono sentimenti già espressi da Christina Rossetti. Il pittore inglese Frederic Cayley Robinson si specializzò a ritrarre donne dalle spalle un po' curve, dall'espressione vacua e distratta, in piedi o sedute in ambienti di stile vagamente medievale (VI, 7). Queste sue opere conquistarono l'entusiastico consenso dei critici.

VI, 4. Frederic, Lord Leighton (1830-1896), «Bianca» (1881 ca).

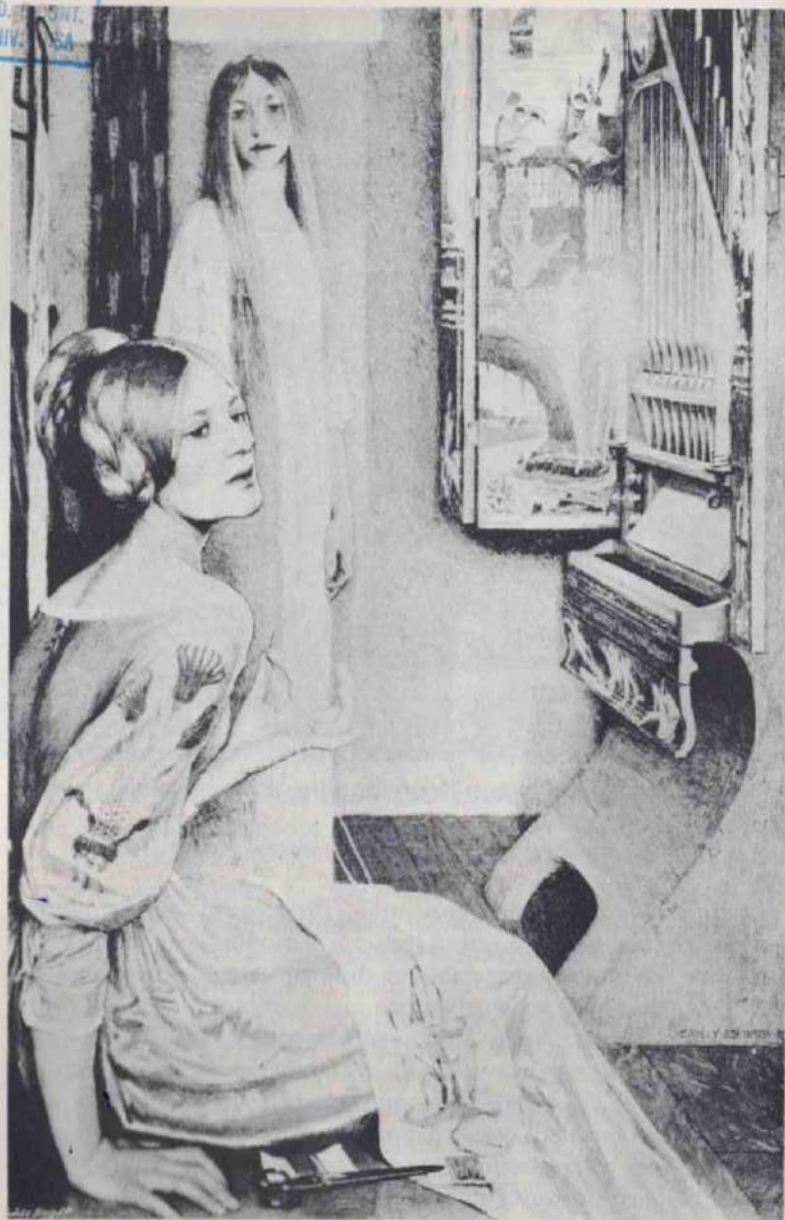
C'è qualcosa d'inquietante in queste immagini di donne dagli occhi privi d'espressione, come paralizzate. La litografia di Edvard Munch (1901) dal titolo significativo di «Peccato» (VI, 8), mette in evidenza questa vacuità d'espressione dovuta al rapido processo d'indebolimento mentale causato non soltanto dal continuo guardarsi allo specchio, ma anche dall'auto-erotismo. Invece di ascoltare l'appello lanciato dal dottor Harry Campbell di mostrarsi educata e lasciar atrofizzare i suoi istinti sessuali, la donna insisteva nelle sue stimolazioni narcisistiche lasciando impoverire le sue facoltà mentali. La maggior parte degli intellettuali della fine del secolo si rendeva perfettamente conto delle conseguenze di quel tipo di erotismo che, secondo Krafft-Ebing, avrebbe condotto al decadimento delle capacità mentali: «Niente può contaminare — in speciali circostanze, perfino esaurire — la fonte di tutti gl'ideali e nobili sentimenti, essi stessi generati nell'evolversi dell'istinto sessuale, come la pratica della

VI, 5. Edmond Aman-Jean (1860-1936), «Rispecchiandosi nella fontana» (1904).

VI, 6. Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), «Beatrice», pastello (1880 ca).

masturbazione negli anni giovanili» (*Psychopathia sexualis*). Quindi, per chi si atteneva a questi principi come Bernard Talmey, «Il primo e più importante problema di igene sessuale consiste nella prevenzione della masturbazione nei bambini e nelle giovani donne» (*Woman*). Negli anni novanta, negli Stati Uniti, dove allora come ora si pensava che un grammo di prevenzione vale un chilo di cura, l'ossessione per queste tendenze «anormali» produsse quella forma di vera e propria aggressione fisica rappresentata dall'operazione comunemente praticata di clitoridectomia, o asportazione chirurgica della clitoride.

Ezra Pound fu il tardo portavoce del concetto che il cervello è la fonte di tutta l'energia creativa dell'uomo compresa quella

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

VI, 7. Frederic Cayley Robinson (1862-1927), «Ricordo di un tempo passato» (1893).

VI, 8. Edvard Munch (1863-1944), «Peccato», litografia (1901).

sessuale. In *Pavanes and Divagations*, nel postscritto alla sua traduzione della *Physique de l'amour*, di Remy de Gourmont, Pound identifica «il cervello stesso» con il maschio e ipotizza che esso sia «più che verosimilmente, soltanto una specie di coagulo, un grumo di fluido genitale in momentanea sospensione o riserva». Questo, sostiene Pound, «spiegherebbe l'enorme capacità del cervello di produrre e proiettare immagini. Le specie si sarebbero evolute secondo la relativa liberazione o ritenzione del fluido, o comunque il loro sviluppo ne avrebbe subito le conseguenze». Seguendo i suoi ragionamenti si potrebbe supporre che la creazione delle immagini sia una forma d'indulgente autoerotismo. Se l'incidenza di tale «libido cogitandi» nei maschi avesse messo in allarme i medici, sarebbe stato necessario tagliare la testa di ogni nuova promessa nell'arte e nella poesia. Questa

procedura avrebbe anche risparmiato al mondo la sofferenza di vedere brutte opere d'arte.

Questo potrebbe sembrare un voler scherzare (come amava fare Twain) su qualcosa di serio, tuttavia così si riesce a dimostrare l'ormai incallita noncuranza per i diritti fisici della donna da parte di coloro che Mary Livermore — che sosteneva il diritto della donna al voto — definisce «lo sporco esercito di ginecologi». A giudicare dalla frequenza con cui si ricorreva a questa operazione chirurgica al fine di «curare» la creduta «iperestesia» della donna borghese di razza bianca, si può dedurre che la medicina ufficiale della fine del diciannovesimo secolo si adeguasse alle teorie formulate da Vogt circa il livello mentale della donna che egli riteneva simile a quello delle «razze inferiori», dei «criminali» e dei «bianchi in età senile», perché questi erano gli unici esemplari di sesso maschile che correvano il pericolo d'essere «sterilizzati a scopo terapeutico».

Il fatto che i pittori della fine dell'Ottocento continuassero a ritrarre donne dagli occhi privi d'espressione dimostra che anche loro erano fermamente convinti della debolezza dell'intelligenza della donna. Per rendersene conto basta confrontare i loro dipinti in cui compaiono creature femminili dagli occhi simili a cenere spenta con quelli che ritraggono uomini dai vivaci, penetranti occhi espressivi, verosimilmente capaci d'acuta osservazione e dotati d'un intelletto evoluto.

Gli impressionisti, parimenti ai loro colleghi accademici, insistevano nel ritrarre donne dagli occhi vacui. I vivaci colori delle loro composizioni non possono nascondere il loro evidente disprezzo per le facoltà mentali della donna. Degas accentuava spesso quel vuoto oscuro che pensava caratterizzasse gli occhi di una donna, e Manet, in opere come «Studio di un nudo di bionda» (VI, 9), volle rappresentare sconvolgenti nudi femminili i cui pesanti seni stanno a significare quanto il mondo dello spirito sia loro estraneo. Indicativi dell'angusto mondo in cui vive, in questo quadro specifico gli occhi della donna appaiono come cenere spenta nelle loro cavità, residui del fuoco del suo spirito. L'immagine è tanto significativa e brillante nell'esecuzione, e caratterizzata in modo così convincente, che si è tentati di considerarla non come la comune espressione di una vuota superficialità (come quella di Nana), ma come una splendida introspezione psicologica nella mente di una donna del dicianno-

VI, 9. Edouard Manet (1832-1883), «Studio di un nudo di bionda» (1875 ca).

vesimo secolo, portata alla disperazione dai continui attacchi mossi dagli uomini alla sua identità e all'integrità della sua persona. Sfortunatamente è chiaro che Manet non intendeva rappresentare qualcosa di differente dall'immagine femminile che compare nel quadro di Arthur Hacker, simile a un fuco ricco di colore ma «indolente e inutile».

In passato, gli studiosi dell'impressionismo hanno messo in rilievo la sua concretezza realistica, la sua rivoluzionaria espressività che si basava sulla vita di ogni giorno piuttosto che sulla storia o sulla mitologia. Tuttavia, secondo la moda del tempo, rappresentando la donna acriticamente come una creatura intellettivamente vuota, gli impressionisti contribuirono in grande misura ad avallare le tendenze misogine.

I contemporanei non trascurarono di mettere in luce la speciale propensione degli impressionisti a rappresentare la donna in luce negativa. Nella sua rassegna del Salon del 1890, Maurice Hamel sintetizzò con grande acutezza l'atteggiamento di Degas verso la

donna. Nell'opera di Degas, egli dice, la donna «si trasforma in una creatura irrazionale, quasi una bambola o una libellula». Degas riesce ad operare questa trasformazione, afferma Hamel, «per mezzo di una traslitterazione di sentimenti, rimanendo però oltre il reale, a causa dell'espressione di fisso stupore» impressa dall'artista ai suoi soggetti femminili. Quindi, conclude Hamel abilmente, «Degas ha spinto agli estremi una formula artistica che, in ultima analisi, sembra essere costituita da sentimenti d'odio, d'aristocratico disprezzo, e forse da una specie di repulsione mista a tenerezza» (*Salon de 1890*).

Una volta glorificato l'impressionismo da parte della cultura ufficiale, la brillante critica di Hamel sulle motivazioni, forse soltanto parzialmente coscienti, che spingevano Degas a rappresentare la donna in quella luce, potevano con facilità essere minimizzate come esempio dell'ignorante rifiuto, da parte dei critici, di tutta la produzione impressionista. Coloro che operano nella cultura amano i miti che raffigurano l'artista come un eroe pronto alla battaglia. Pochi storici del movimento si danno quindi la pena di riportare alla lettera le parole con cui i critici contemporanei commentavano l'opera degli impressionisti. Del tutto privo di quella consapevolezza per il problema della discriminazione razziale o sessuale che sarebbe stata dei critici successivi, Albert Aurier, il rinomato critico e poeta simbolista, apprezzò un pittore come Renoir proprio per la sua abilità di rappresentare la donna in luce negativa. Nel «Mercure de France» dell'agosto 1891 egli scrisse un articolo in cui sottolineava la tendenza di Renoir a ritrarre donne i cui occhi privi d'espressione sembrano fluttuare, come ditali vuoti, su distese di carne soda come un frutto (VI, 10). Aurier descrive con entusiasmo queste donne simili a «giocattoli», dagli «occhi belli, profondamente azzurri, smaltati, di bambola, adorabili bambole dalla rosata carnagione di porcellana». Renoir presenta una concezione «originale, forse molto saggia, del noto "eterno femminino"». Riesce a superare ogni banalità con la sua opera poiché, pur «sopprimendo qualsiasi sprazzo d'intelligenza che i suoi modelli avrebbero potuto esprimere, ne ha tuttavia compensato la perdita riflettendo generosamente nei suoi quadri la propria intelligenza». Questa esibizione di aggressivo egotismo maschilista colpì favorevolmente Aurier. Perché Renoir dovrebbe esprimere la bellezza di una donna «dal momento che basta mo-

VI, 10. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), «Busto di giovane donna» (o «Etude») (1876 ca).

strarla graziosa! [...] Perché esprimerne l'intelligenza, o perfino la stupidità, la falsità o la bruttezza? È graziosa! [...] Perché dovrebbe possedere un cuore, un cervello, un'anima? È graziosa! E tanto basta per Renoir, e dovrebbe bastare anche per noi. Possiede anche un sesso? Sì, ma si può pensare sia sterile e serva solo per i nostri divertimenti più puerili». Di fatto, continua il critico, si può affermare che, annullandone l'identità, Renoir ci abbia insegnato qualcosa di assolutamente importante circa la donna:

Non è viva. Certamente non pensa. Noi uomini, benché tutti più o meno psicologi, siamo degli sciocchi sognatori più che degli psicologi; insistiamo nell'attribuire stupidamente alla donna i nostri sentimenti, le nostre emozioni, i sogni di coloro che sono vivi. Vogliamo donarle un cuore complesso, un'intelligenza elaborata. Ci piace affermare che sia un angelo o un demonio. Ci è grato trovarla sublime o ignobile, machiavellica, viperina, felina! Poveri sciocchi che siete, sembra suggerirci il pittore. Come se un gatto o una vipera non avessero mille volte più capacità di sentire di una donna! Siate ragionevoli come me, e non

sprecate tempo sulla pseudovitalità di quel meraviglioso e così adorabile piccolo automa che il buon Dio vi ha donato per il vostro piacere. Giocate con la vostra bambola; traetene il vostro piacere e attribuitele sentimenti che ella non può certo provare; rendetela viva nella vostra fantasia, ma siate cauti e non prendete il gioco troppo sul serio, perché allora sareste sciocchi come i bambini che, con le lacrime agli occhi, i pugni serrati, lanciano invettive contro un giocattolo inanimato che non le merita!

Il concetto — messo a fuoco nei quadri degli impressionisti e dei pittori accademici — che la donna fosse una creatura vacua, priva d'intelligenza, la cui unica ragione di vita consisteva nella sua bellezza e nella sua funzione riproduttiva, era divenuto un cliché culturale negli anni intorno al 1900. La ricerca «scientifica» maschile aveva dimostrato la generale incapacità della donna a ragionare. Uno scrittore bene informato come Octave Mirbeau può quindi così commentare sul «Mercure de France», in tono pieno di giubilo, il significato dell'opera *Lilith* di Remy de Gourmont:

la genesi simbolica della donna, secondo l'interpretazione di Remy de Gourmont, corrisponde esattamente alle conclusioni cui è giunta la scienza antropologica. La donna non possiede cervello; è semplicemente un organo sessuale. E in questo consiste la sua bellezza. Il suo ruolo nell'universo è uno solo, ma grandioso: fare all'amore, cioè perpetuare la specie. Secondo le irrefutabili leggi di natura, delle quali siamo in grado di sentire, più che di percepire, l'armonia implacabile e dolorosa, la donna non è adatta a niente altro che all'amore e alla maternità. Certe donne, eccezioni molto rare, sono state capaci di dare, nell'arte o nella letteratura, l'illusione di una forza creativa. Ma si tratta di creature abnormi, contro natura, o semplicemente di un riflesso degli uomini dei quali, per certe disfunzioni sessuali, sono state in grado di mantenere alcune caratteristiche.

Il lavoro di pittori, critici, poeti, dimostra senza eccezione come, durante gli ultimi anni dell'Ottocento, la misoginia, le meraviglie della scienza e la teoria dell'evoluzione si siano unite per formare una santa trinità di sacra mascolinità contro quell'essere retrogrado chiamato donna. La diffusa familiarità con le formulazioni scientifiche della debolezza morale e intellettuale della donna, da parte dei più istruiti rappresentanti della cultura borghese, servì ad arricchire di oscure nozioni maschiliste molte immagini culturali del tempo.

VI, 11. Robert Reid (1862-1929), «Ragazza con chimono blu» (1911).

Lo spettatore moderno, per esempio, non riesce ad attribuire alcun significato alla rappresentazione — che spesso si ritrova nell'arte fine secolo — di una creatura casalinga intenta a fissare un vaso di pesci rossi. Il dipinto di Robert Reid del 1911 (VI, 11) è una splendida esecuzione del tema. La prima impressione che doveva ricevere l'osservatore appena il quadro fu esposto, era presumibilmente, allora come ora, quella di una giovane donna dipinta con una tecnica mirabile, squisitamente elegante, in un chimono che ne rivela l'agiatezza e l'indolento ozio, circondata da oggetti d'arte — come il paravento giapponese dietro di lei — che ne testimoniano il buon gusto e la cultura; e quello è anche ciò che l'osservatore moderno coglie oggi dell'immagine.

Ma all'uomo colto del 1911 il quadro avrebbe suggerito ben altre analogie. Egli avrebbe rilevato come i colori del kimono indossato dalla giovane si armonizzassero squisitamente con quelli del paravento giapponese alle sue spalle. L'avrebbe vista non come la proprietaria di quegli oggetti ma come *uno* di quegli

oggetti. Avrebbe identificato la donna come parte del patrimonio di un membro benestante della classe agiata. Riconoscendola come proprietà e non come proprietaria, avrebbe avuto così modo di apprezzare la sottile allusione suggerita dal pittore al tema dello specchio. Infatti, il vaso dei pesciolini rossi che la donna è intenta a guardare è posto su un lucido tavolino circolare che assomiglia molto a uno specchio della stessa forma, posto orizzontalmente.

Una volta fatte queste considerazioni, si sarebbe chiarito anche il significato più profondo dei pesci rossi e dello stesso vaso. Questa donna, guardando nell'acqua del vaso circolare con la sua apertura circolare posto su un tavolo di forma circolare, non riflette forse i pensieri del marito? Non vede forse qualcosa di più che pesci rossi nuotare senza posa in cerchio? Non sta anche osservando il riflesso del proprio volto? Non è lei stessa simile a un pesciolino rosso, e non è l'ambiente, dove conduce la sua «inutile esistenza», simile a un vaso di pesciolini rossi? Ecco perché la donna appare in triste e melanconica contemplazione.

In questo quadro di Reid, come in molte altre sue opere — considerate oggi, secondo l'erronea terminologia della critica fine secolo, puramente decorative — è insita un'introspezione psicologica che arricchisce il dipinto di una sfumatura di critica sociale che raramente s'incontra nei quadri dei pittori del tempo. Il quadro esprime la sensibilità di Reid circa i problemi della donna, un aspetto oggi del tutto ignorato ma che, all'epoca, avvicinò il pittore ai dipinti della Cassatt, così impregnati di carica emotiva. Anche la pittrice austriaca Hermine Heller-Ostersetzer sembra condannare il comportamento maschilista fine secolo che precludeva alla donna ogni possibile ideale. Nel suo quadro «Pesci rossi» (VI, 12), le due ragazzine, dipinte dall'artista con un sentimento di tenera amarezza mentre si lavano e si vestono nell'angusto spazio della loro stanza, simboleggiano i pesci rossi; non sono dissimili, sembra suggerire la pittrice, dai due pesciolini rossi che si vedono nuotare in cerchio, senza scopo, nel piccolo mondo introverso del loro vaso di vetro posto sul comodino.

Alla maggior parte degli artisti fine secolo, tuttavia, non interessava molto trasmettere sottili messaggi; preferivano analogie più ovvie, come il simbolico legame che unisce la donna e i suoi pesci nel vaso. Sarebbe possibile fermarsi qui e trascurare il dipinto di Gustav Klimt e l'immediatezza della sua rappresenta-

VI, 12. Hermine Heller-Ostersetzer (1874-1909), «Pesci rossi» (1905 ca).

zione; le sue donne non tanto assomigliano a pesci rossi, ma sono esse stesse creature acquatiche (VI, 13). Klimt volle ritrarre la pesante materialità di queste donne-pesci mentre salgono in superficie, non più totalmente passive ma sottilmente pericolose. Queste «Amiche» (secondo il titolo dato al quadro dalla rivista «Die Kunst») sono molto simili a vere «Serpi d'acqua» (il titolo con cui il quadro è comunemente conosciuto). In questo dipinto il tema dell'auto-erotismo femminile e quello della sua circolarità si uniscono al tema dello specchio d'acqua per suggerire strane, minacciose passioni lesbiche, emozioni vissute senza l'intervento maschile, prive del controllo moderatore della ragione.

VI, 13. Gustav Klimt (1862-1918), «Serpi d'acqua» (o «Le amiche») (1901 ca).

Il vaso di pesci rossi non era l'unico simbolo dell'angusto spazio domestico dove una donna era costretta a vivere. In un quadro di Childe Hassam (riprodotto a colori nel numero dell'ottobre 1911 della rivista «The Century») una donna osserva, con occhi senza espressione, un vaso di nasturzi. Frederick C. Frieseke, in una sua bella composizione apparsa alcuni mesi dopo sul supplemento a colori della stessa rivista, mostra due giovani donne in una posa piena di grazia, i volti che a malapena emergono da un mare di stoffe, tappeti, tendaggi estremamente decorativi che le circondano completamente, mentre osservano una gabbia d'uccellini; il pittore lo intitolò «I parrocchetti» (VI, 14).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT.

VI, 14. Frederick C. Frieseke (1874-1939), «I parrocchetti» (1908 ca).

In quel mondo di fantasia dei pittori fine secolo le donne potevano trascorrere le loro ore d'ozio osservando una varietà di vasi e gabbie contenenti specie selezionate di fiori e di piccoli animali in cattività che potessero suggerire significanti analogie con il ruolo che la società civile aveva loro destinato. Questi pittori, al fine di suggerire simili analogie, preferivano ritrarre la donna direttamente nel suo ambiente domestico oppure a contatto con una natura «selvaggia». Nel quadro di Paul Chabas «Primo bagno» (VI, 15), un lago diventa l'equivalente del vaso di pesci per un gruppo di ragazze. Chabas, uno dei più popolari pittori del suo tempo, ritraeva ragazze in età adolescenziale, vicine all'adolescenza, o prima dell'adolescenza, che si bagnano gioiosamente in laghi brumosi, e aveva fatto del tema una sua specialità. In un quadro del 1914 (che intitolò «Le pescatrici della luna»), egli combina vari elementi del tema dello specchio. Due giovani donne nude cercano inutilmente di trattenere un riflesso della luce lunare in cui si specchiano, racchiuso nell'acqua che hanno raccolto nel palmo delle mani. Ciò che esse cercano di

VI, 15. Paul Chabas (1869-1937), «Primo bagno» (1907 ca).

trattenere è la luce della luna riflessa su una superficie liquida, essa stessa luce «femminile», riflessa, di un satellite. Così, in ciò che sembra designare la rappresentazione simbolica conclusiva dell'emarginazione culturale della donna, Chabas mostra le due donne — i cui corpi, freddi al tatto come pesci, riflettono, come la luna, la loro inutile esistenza — nel vano tentativo di catturare il riflesso del riflesso della luce di Apollo; l'ambiente, nella sua circolarità, richiama a sua volta il vaso di pesci della loro vita. Quindi, affinché i temi che già aveva fin troppo sottolineato risaltassero ancora di più, Chabas racchiuse il dipinto in una cornice circolare, tonda come il disco della luna, la circonferenza di uno specchio, la forma di un arco.

Le ragazzine di Chabas, non ancora adolescenti, rappresentano un altro aspetto della mentalità della fine del diciannovesimo secolo: la tendenza ad abbandonare le donne, che pure assomigliavano mentalmente a dei bambini, per ritrarre i bambini stessi. Per sfuggire al turbamento fisico che le donne adulte causavano loro, molti uomini che si erano aspettati di trovare nelle donne della loro generazione quegli attributi di quieta virtù monacale che i loro padri avevano scoperto nelle loro mogli, cominciarono ad aspirare a quella purezza infantile che non potevano più rinvenire nelle donne. Se il corpo di una donna, dovevano aver concluso, contaminava la passiva purezza della sua mente infantile, sarebbe stato meglio cercare quella purezza, quella remissività e ogni altra virtù propria della donna, nel bambino. La purezza di un bimbo sembrava allontanare la minaccia di una provocazione sessuale. Il mondo del bambino, quindi, venne a esercitare un fascino speciale sulla mente dell'uomo della fine del diciannovesimo secolo. Si proponeva continuamente il mondo immaginario del bambino nella sua forma più familiare, il mondo delle fiabe, dei mostri, dei draghi e, soprattutto, il buono e antico mondo della cavalleria, il mondo a cui s'ispirava Tennyson, un mondo meraviglioso pieno di contrasti violenti, di uomini coraggiosi e di donne deboli, un mondo dalle soluzioni semplici.

Il credo darwinistico non escludeva affatto la cavalleria. Rimanendo fondamentali le differenze tra uomo e donna, se la donna era intellettualmente inferiore all'uomo — come sembrava provato ai nuovi progressisti — c'era ancora un modo per riadattare l'antico piedestallo alla nuova teoria evolutiva. Anche se la donna era una creatura inferiore, la cavalleria non doveva

scomparire; ora più che mai la donna aveva bisogno della cortesia maschile. Così, insieme alle molte immagini che rappresentavano la battaglia tra i sessi, ce ne furono altre che mettevano in risalto la necessità per l'uomo di mostrarsi cavalleresco, in accordo con il concetto espresso da Tennyson. L'uomo doveva far mostra della civiltà della sua evoluta condizione mostrando la sua libera «soggezione», verso la donna in qualsiasi occasione — come quella di disporre fiori o di arredare una stanza — che fosse trascurabile e secondaria, in qualsiasi occasione che non fosse quella dei campi in cui avere successo contava veramente. George Romanes, nel suo articolo per il «Nineteenth Century» del maggio 1887, pretende che «il più alto stadio d'evoluzione dell'uomo si raggiunge solo quando la mente e il cuore sono stati così completamente purificati dalle scorie di una brutale ereditarietà da riuscire ad apprezzare, ammirare, riverire, la grandezza, la bellezza e la forza, rese perfette nella debolezza della donna». Romanes ammirava nella donna lo spirito di «abnegazione» e perfino di «servilismo», e si compiaceva di identificarlo come «proprio della natura femminile».

Data la «notevole inferiorità delle facoltà mentali» femminili, divenne un dovere, da parte dell'uomo, impedire alla donna di intontirsi col fatto di pensare. Questa la funzione della cavalleria. Considerando la «relativa infantilità» della donna e il fatto che le sue emozioni non erano «quasi mai sotto il controllo della volontà e più atte quindi a sfuggire al dominio della ragione e a sbilanciare il carro della mente per finire in un disastro», era giusto che, con l'aiuto cavalleresco di un uomo, la donna si rendesse conto con orgoglio dell'alto valore culturale implicito nella sua naturale inferiorità. Citando Darwin e osservando che «la selezione naturale ha operato specialmente in favore dell'evoluzione dell'intelligenza», Romanes concludeva: «possiamo ritenere un caso fortunato di eredità se non esiste una differenza più grande di quella che ora si riscontra tra l'intelligenza dell'uomo e quella della donna». Per essere certi che la donna, quella «pianta dalla fragile natura», potesse continuare «ad essere protetta nelle serre della civiltà dal rude impatto con la vita sociale», l'uomo doveva mostrarsi «più indulgente verso le mancanze del sesso opposto» che, del resto, costituivano un necessario complemento alla forza, caratteristica dell'uomo. Romanes continua affermando che «essere cavalleresco significa seguire praticamente queste

regole; e perfino quelle cortesie esteriori che denotano la cavalleria sono necessarie, perché dimostrano ciò che si può definire un riconoscimento convenzionale della verità che esse nascondono».

È il desiderio di tornare a quella mistica semplicità che caratterizza i dipinti dei preraffaelliti e di altri pittori come William Morris, che rappresentano temi cavallereschi, forti cavalieri dal cuore puro che incontrano gentili fanciulle in pericolo sullo sfondo di un immaginario mondo medievale; desiderio che ripropone simbolicamente l'immagine culturale della metà del secolo, dell'angelo del focolare. La madre-bambina, la sacra creatura virginale, aveva bisogno dell'aiuto di suo figlio, diventato un uomo forte. Pittori come Edwin Austin Abbey e Byam Shaw, specializzati nel rappresentare temi cavallereschi, aiutarono a diffondere quei concetti deliberatamente intesi a ostacolare il progresso della donna, poiché nei loro quadri l'immagine femminile viene proposta sia in veste di strega cattiva, sia di bimba indifesa le cui tenere braccia sono protese non in segno di desiderio, ma di soave gratitudine per il suo gentile e prode cavaliere. Non tutte le donne soccombevano al fascino della cavalleria. Rosa Mayreder, che sapeva analizzare tanto brillantemente l'aspetto psicologico della paura che l'uomo avverte per la donna, fa notare in *A Survey of the Woman Problem*: «La galanteria, quest'atteggiamento frivolo e ipocrita, dà apparentemente l'impressione di riconoscere la preminenza della donna solo per respingerla nell'angusto spazio che il maschio signore ha deciso che ella occupi con bambini e persone di secondaria importanza».

In questo periodo si diffusero in arte e in letteratura altre tematiche, un mondo fantastico, creato dagli adulti per i bambini, adulti che scrivevano e dipingevano storie di bambini. Una fantasia originata da quel sogno di cavalleria e dal bisogno di un mondo creato dall'immaginazione infantile, che potesse sostituire quello reale di perversa e inaccettabile sottomissione della donna al volere dell'uomo. Queste fantasie degli adulti circa la purezza della mente del bambino finirono inevitabilmente per esaltare anche la purezza e l'ideale armonia del suo corpo.

Emile Zola, nel romanzo *La faute de l'Abbé Mouret*, mediante la caratterizzazione del personaggio maschile, mostra il suo interesse per lo scottante tema del fascino tentatore dell'innocenza; e

analizza, molto efficacemente, la natura di quel fascino e i pericoli che l'innocenza può rappresentare per l'adulto. Lottando contro i suoi profani piaceri, padre Mouret associa Santa Vergine, sacra madre e benedetta innocenza dell'infanzia, secondo una triade significativa alla fine del secolo. Rivolgendosi alla Vergine, la cui effigie tiene nella sua stanza, Mouret invoca: «Fa' che diventi ancora un bambino, dolcissima Vergine. Un bambino di cinque anni. Prenditi i miei sensi, la mia virilità. Distruggi con un miracolo l'uomo che è cresciuto in me». Ridiventare fanciullo significa, per padre Mouret, tornare ad essere libero dai pericoli del desiderio:

Non desidero niente altro che essere un bimbo che cammina all'ombra della tua veste. Quando ero molto piccolo, congiungevo le mani per invocare il nome di Maria. La mia culla era bianca, il mio corpo era candido, tutti i miei pensieri erano innocenti. Ti riuscivo a vedere, ti udivo chiamarmi, sono venuto a te con un sorriso di petali di rosa. E niente altro. Non sentivo, non pensavo. Vivevo solo per essere un fiore ai tuoi piedi. Non si dovrebbe crescere. Soltanto piccole teste bionde dovrebbero circondarti. Dei bimbi che ti amano, dalle manine pulite, dalle labbra pure, dalle membra tenere, incontaminate, come se fossero appena usciti da un bagno di latte. Sulla guancia di un bambino baci la sua anima. Solo un bambino può nominarti senza sporcare il tuo nome.

Il ritratto che Zola offre di padre Mouret, del suo ardente desiderio d'innocenza infantile e del materno abbraccio della sua Vergine Madre è eccessivo, come ogni altro elemento dell'opera di questo scrittore, ma riesce a mettere in luce, nella Vergine, il suo attributo di innocenza. Mouret sente un affetto particolare per quest'immagine della Vergine, sentimento che sarebbe meglio definire passione, perché, nel riflesso della purezza della sua maternità, la madre terrena, non così candida, può diventare oggetto di desiderio. «Non era ancora madre; le sue braccia non gli offrivano ancora Gesù; il corpo non presentava ancora le linee piene della fertilità». Inoltre, la Vergine Madre non gli aveva ancora imposto di cedere alle masochistiche tentazioni che una donna poteva presentare al maschio emarginato borghese della fine del diciannovesimo secolo. «Questa non incuteva timore, non gli aveva mai parlato con il tono severo e pieno di autorità di una signora che può tutto, la cui sola vista costringe gli uomini a chinare il capo nella polvere. Ebbe l'ardire di guardarla, di

amarla senza paura di sentirsi turbato dalla soffice piega dei suoi capelli castani».

Il reverendo Charles Dodgson, meglio conosciuto come Lewis Carroll, fu ugualmente attratto — un desiderio rimosso — dall'innocenza. Il suo desiderio era, in pari misura, dettato dal suo bisogno di fuggire dalle passioni indecorosamente destate in lui dalle donne che gli erano vicine. Cominciò a fotografare bimbe nude, e tra queste Alice Liddell, la vera Alice, che sarebbe diventata l'immortale protagonista delle immaginarie avventure nel Paese delle Meraviglie. Lewis Carroll era amico di un artista come Henry Holiday e, insieme, essi «crearono» fotografie simili a dipinti facendo mettere in posa le figlie adolescenti di altri amici secondo le tematiche favorite dagli adulti, come avviene, per esempio, nella fotografia intitolata «Sleeping woman». Holiday tracciava schizzi di adorabili bambine nude che potevano servire all'estro fotografico di Carroll. «Le bambine nude», scriveva Carroll a Harry Furniss, «sono tanto graziose e pure» (*Confessions of a Caricaturist*). Continuò a fotografarle come se stesse «dipingendo» delle ninfe; non si sentiva ugualmente attratto dai maschietti. Distrusse, prima di morire, la maggior parte delle sue fotografie; ma una, che ci rimane, mostra una bambina nella classica posa rappresentata dai pittori del tempo, quella della ninfa dal dorso spezzato.

Ritrarre la dolce vulnerabilità dei bambini sembrava molto innocente e ideale, ma questi uomini stavano giocando col fuoco che poteva mutare quella purezza in peccato. Le due immagini, quella della moglie, angelo del focolare, e quella dell'innocenza infantile, come, per esempio, la rappresenta Thomas Gotch nel quadro «La bambina in trono» (VI, 16), non sono tanto lontane. Cercare di ritrovare la perduta purezza della madre in quella del bambino può far riscoprire le seduzioni offerte da un corpo femminile, ma ispirate ora da una giovane creatura la cui mente è simile a quella di una donna e quindi, in arte, ne può assumere le funzioni.

Balzac, in *La peau de chagrin* (1831), ci suggerisce come il desiderio dell'uomo per quell'aria di purezza infantile insita nella donna, unito a tutte quelle fantasie di ambigua innocenza ispirate da una donna addormentata, contribuisca a suscitare nel maschio il sogno ardente di una donna bambina che doni un senso di quieto e amoroso abbandono. Quando, dopo un breve intermezzo

VI, 16. Thomas C. Gotch (1854-1931), «La bambina in trono» (1894 ca).

di spensierata felicità, il tormentato personaggio di Balzac si sveglia vicino alla sua moglie bambina, Pauline, che gli ha appena ardentemente svelato che il suo unico desiderio è di «servirti di nuovo ora e per sempre», a Raphael sembra di vivere in un angolo di paradiso:

Contemplò la sua amata addormentata che gli teneva le braccia intorno al collo esprimendo anche nel sonno la sua tenera ansia d'amore. Pauline dormiva in una posa piena di grazia, come una bambina, rivolta a lui, e sembrava che lo stesse guardando offrendogli ancora le sue adorabili labbra semiaperte, dal respiro puro e regolare [...]. Il suo atteggiamento di grazioso abbandono, dettato dalla fiducia, univa il fascino dell'amore a quello di una bimba addormentata. Anche la più spontanea delle donne accetta certe convenzioni sociali che frenano i suoi impulsi; ma il sonno sembra ridonarle quella naturalezza che arricchisce e fa bella l'infanzia. Come un'angelica dolce creatura a cui la ragione non ha ancora insegnato a dominare gl'impulsi, né il pensiero a nasconderli

VI, 17. Paul Chabas (1869-1937), «Alghe» (1909 ca).

sotto uno sguardo velato da segreta timidezza, Pauline, in quel momento, si trovava nell'impossibilità di avere qualsiasi pudore.

La donna-bambina suggeriva al maschio del diciannovesimo secolo non soltanto pensieri d'innocenza ma anche di completa remissività nei confronti del suo desiderio.

Nessun altro artista seppe trattare questo tema meglio di Paul Chabas. In moltissimi lavori dal soggetto simile a quello rappresentato in «Primo bagno» o in «Mattino di settembre», più volte riprodotto, il pittore stimolava la sensibilità del suo pubblico con suggestive immagini di adolescenti estremamente vulnerabili, ritratte nell'acqua mentre cercano solo di raccogliere alghe (VI, 17), come suggerisce il dipinto dallo stesso titolo, per connotare la loro intima unione con una natura primigenia. Ancora una volta immagini di estrema vulnerabilità femminile, a contatto con un ambiente selvaggio e incontaminato, stanno a significare il

concetto di ratto «terapeutico», proprio della mentalità del maschio della fine del secolo. La coppia di amanti, infinitamente puri, che Zola ci presenta in *La faute de l'Abbé Mouret*, è circondata da emblematici segni di «forza vitale» che suggeriscono la necessità del suo olocausto alla fertilità: «I gigli offrivano loro rifugio sicuro dopo la passeggiata d'amore tra l'ardente intrico dei dolci caprifogli, le violette dal profumo muschiato, le verbene dal fresco sentore di un bacio, le tuberose dal profumo opprimente di fatale seduzione. I gigli dagli alti steli li proteggevano sotto la candida copertura dei loro calici come sotto un candido baldacchino ove brillassero le gocce d'oro dei loro pistilli».

Perfino il giglio, simbolo di purezza, viene così a connotare la fine dell'innocenza. La mente dell'intellettuale del tardo diciannovesimo secolo è sempre rivolta al lato oscuro di qualsiasi oggetto. La purezza turbava la mente con pensieri peccaminosi. Armand Silvestre, in *Le Nu au Salon-Champ de Mars* del 1892, ripensando a un dipinto di Armand Point intitolato «Pubertà» dice di come, nella ragazzina di Point, «le forme femminili che si vanno sviluppando in modo conturbante» risveglierebbero «pensieri fino allora misteriosamente latenti in un'ingannevole quiete». Il fascino della pubertà si basava sulla scottante certezza della conoscenza carnale, l'ombra del male che aleggia intorno alla figura della giovane nel noto dipinto di Edvard Munch, pure intitolato «Pubertà». Questi quadri offrivano l'occasione di diffondere immagini di un'aggressione che non osa chiamarsi con il suo nome. Esse suggeriscono l'idea dello stupro e offrono all'osservatore la promessa di passive accettazioni di conoscenze carnali; l'osservatore diventava così il solo padrone dell'innocenza che usciva dal suo torpore, alimentando le sue fantasie di un «amore senza paure».

Proprio per nutrire questi torbidi desideri le mostre del tempo esibivano centinaia di dipinti e di sculture di adolescenti nude, generalmente sedute, con gli occhi chiusi, in attesa (così nella scultura «Pubescit» di Antonio Ugo, esposta alla Biennale di Venezia nel 1901), o anche in posizione eretta, figure dall'aria rassegnata sulla riva di un ruscello. Qualche volta ci si presentano gruppi di bambine verginali e innocenti in fila e in attesa di spiare furtivamente una scena di maternità, come nello schizzo di Ida Teichmann apparso su un numero di «Jugend» del 1918; o celebranti la notte di mezza estate mentre remano nude, sotto gli

VI, 18. Susanne Daynes-Grossot (n. 1844), «Bimba allo specchio» (1912).

occhi vigili di un inerme vecchio, verso l'età adulta, come in un quadro di Axel Gallen-Kallela, esibito al Salon des Beaux-Arts del 1909.

Gli artisti della fine dell'Ottocento, rappresentando sempre più il mondo dell'infanzia, sempre più approfondiscono le relazioni tra il mondo dell'infanzia e quello della donna adulta. Il tema della donna allo specchio, reso ora mediante l'immagine di una bambina, venne rappresentato da moltissimi pittori e pittrici; Susanne Daynes-Grassot, per esempio, nel suo quadro «Bimba allo specchio» (VI, 18), attribuisce a una bambina di non più di otto anni una precoce sensualità e un intenso desiderio di contemplarsi. William Sergeant Kendall, un pittore americano che visse molti anni in Europa prima di diventare professore all'Università di Yale, contemporaneo ed equivalente maschile di

VI, 19. William Sergeant Kendall (1869-1938), «Riflesso» (1909).

Mary Cassatt, come lei si specializzò nel ritrarre l'immagine della madre con il bambino. Dipinse molte tele rappresentando scaltrite bambine allo specchio e intitolandole «Narcissa», «Doppia immagine», «Riflesso» (VI, 19); questi quadri, che erano molto ricercati e che apparivano su tutte le riviste del tempo, esprimevano una consapevolezza del proprio corpo che era tipica delle donne adulte e dimostravano quanto fosse diventata esile la differenza tra arte «idealistica» e pornografia infantile. Andrea Carlo Lucchesi, nella sua scultura «Il boccio e il fiore» (VI, 20), in mostra alla Royal Academy nel 1906, mostra la bambina in «boccio» in un'ardita posa all'indietro, il corpo infantile appoggiato al ginocchio della fanciulla in fiore, che traspira un senso di immediato erotismo.

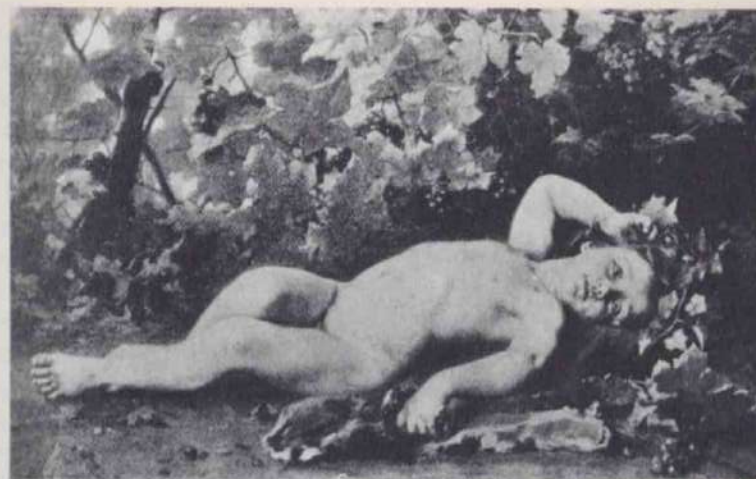
Carl Larsson, significativamente interessato come Lewis Car-

VI, 20. Andrea Carlo Lucchesi (1860-1925), «Il boccio e il fiore» (1906 ca).

VI, 21. Carl Larsson (1853-1919), «La stanza delle bambine» (1895 ca).

roll al mondo dei bambini, rischiò, come lo scrittore, di bruciare nello stesso fuoco; nel suo lavoro, non certamente innocente, intitolato «La stanza delle bambine» (VI, 21), sceglie infatti di valicare la linea che divide il sentimentalismo dall'oscenità. Nemmeno il mondo della più tenera infanzia, dunque, si sottrasse alle fantasie erotiche dei pittori di fine secolo; essi erano così bene informati dalle più autorevoli fonti che la donna rimaneva una bambina per tutta la vita, da individuare i tratti della donna adulta in bambine di ogni età.

In «Mattino di Natale» (VI, 22), il pittore Bruno Piglhein, formatosi a Monaco, trova un'analogia tra la posa del bimbo sfinito dal piacere e quella, prediletta da tanti artisti, della donna nell'abbandono amoroso; raramente un'opera è riuscita a mostrare tanta abilità e ambiguità allo stesso tempo. In Francia divenne il tema preferito di Léon Perrault che, nel suo quadro «Bacco bambino» (VI, 23), con la disgustosa incapacità di saper distinguere tra un bimbo e una donna, presenta Bacco nella posa della ninfa dal dorso spezzato. Così il pittore olandese Matthew Maris, nel suo dipinto «Farfalle», conosciuto anche come «L'enfant couchée», del 1873 (VI, 24), rappresenta una bambina con i

VI, 22. Bruno Piglhein (1848-1894), «Mattino di Natale» (1890 ca).

VI, 23. Léon Perrault (1832-1908), «Bacco bambino» (1897).

fiori nei capelli, due farfalle che volano su di lei — simbolo della sua natura infantile — e negli occhi uno sguardo estremamente scaltrito; quest'immagine avrebbe entusiasmato Lewis Carroll.

Forse alcuni pittori trattavano temi scottanti nel tentativo di rappresentare l'ideale dell'innocenza in modo nuovo. Ma il maligno colloca le sue trappole là dove meno uno se le aspetta. Nella fantasia di questi pittori, bambine innocenti cominciarono ad assumere quei tratti di donne tentatrici a cui appunto essi volevano sfuggire; nella loro mente malata di lussuria l'infanzia cominciò a colorarsi del colore del peccato. Sotto i tratti di una ideale innocenza si nascondeva della pura e semplice pornografia; e uomini intimoriti da donne forti e indipendenti che troppo conoscevano i peccati della carne cominciarono ad attribuire ai bambini quei connotati di debole e passiva arrendevolezza che essi non potevano più trovare nella donna reale. Non è affatto strano che Flaubert faccia apparire a sant'Antonio, in uno dei suoi incubi notturni, «una giovanissima creatura bruna tra le sabbie, che si rivelò a me come lo spirito della fornicazione» (*La tentation de Saint Antoine*). Sembra impossibile che molte donne incoraggiassero queste tendenze scegliendo di vedere in questi

VI, 24. Matthew Maris (1839-1917), «Farfalle» (o «L'enfant couchée») (1873).

dipinti, e trascurandone il contenuto erotico, la rappresentazione di quella purezza che ancora veneravano come ideale.

Ed era proprio il pubblico femminile a essere spesso, se non sempre, interessato a queste immagini perché, grazie a decenni di propaganda, pensava che esse riflettessero l'idea della «femminilità ideale». Nella sensualità di questi bambini come nella passiva voluttuosità delle donne dipinte da Renoir, le donne vedevano solo l'espressione di quell'ideale a cui le loro madri avevano cercato di adeguarle. Spesso si trattava di donne delle classi agiate che nel loro intimo sapevano di non essere riuscite ad essere così sciocche come si pretendeva da loro, e quindi si dovevano punire per quella loro incapacità, perché conoscevano quello che non avrebbero dovuto, perché avevano fatto cose che sarebbe stato meglio per loro dimenticare. Era per queste creature che Bouguereau dipingeva bambini sensuali e Renoir insipide donne in fiore: quadri da tenere in casa come espressione di quell'ideale coltivato nel tempio delle loro madri virginali, numi tutelari — simili alle antiche divinità domestiche — per preservare quell'immagine culturale di dimessa, ottusa passività, che le figlie non avevano saputo rappresentare.

Nessun comportamento è più significativo della tendenza fine

secolo di esagerare ogni concetto fino all'estremo, della moda della pornografia infantile. Questi quadri esprimevano l'equivalente visivo di quel sentimento di avversione all'infanzia, diffusissimo fra gli intellettuali, che corrispondeva a quello, meno esoterico, di avversione verso la donna. Queste stesse immagini, che riempivano molte donne di nostalgia per una perduta innocenza, suggerirono agli uomini che conoscevano le teorie «scientifiche» del tempo nuovi orizzonti di criminalità infantile. Lombroso e Ferrero sostenevano infatti la viziosa amoralità del bambino; questi era considerato un selvaggio retrogrado a cui solo la debolezza fisica impediva di devastare la terra, e anche in questo, si scoprì, assomigliava alla donna. In *La donna delinquente* questi audaci scienziati si chiedevano all'unisono che terribili criminali sarebbero i bambini se possedessero una volontà energica, la forza muscolare e l'intelligenza necessarie; e se le loro tendenze perverse fossero esasperate da un'attività psichica morbosa. Visto che le donne sono come bambini sviluppati, aggiungevano, le loro tendenze maligne sono molto più numerose di quelle degli uomini, ma generalmente rimangono latenti. Quando sono stimolate, in stato cosciente, producono effetti proporzionalmente molto maggiori.

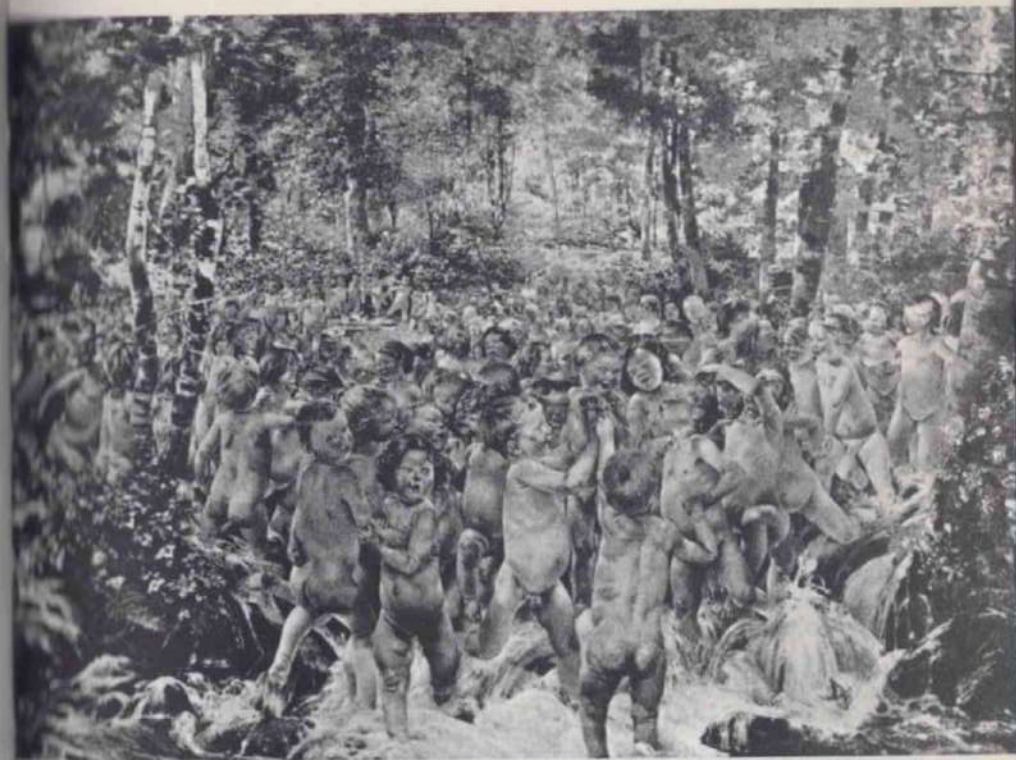
Constatazioni di questo genere offrivano l'occasione a pittori e scrittori di rappresentare nel bambino le tendenze criminali della donna. «L'incapacità di formulare concetti», scoperta da Harry Campbell riguardo la psicologia infantile, portò alla concezione che, sotto un impulso emotivo, il bambino reagisce come una donna. Paul Adam, in un disgustoso articolo dal titolo *Des enfants* pubblicato nel 1895 su «La Revue Blanche», affermava che l'erotismo perverso della donna è già evidente nel comportamento della bambina. Le bambine tra gli otto e i tredici anni, asserisce, «provano un perverso piacere mentre, per pochi centesimi, guardano uomini di mezza età che mostrano le loro nudità». Solo il falso sentimentalismo di canzoni popolari e disquisizioni poco scientifiche impediva di giungere alla conclusione che le bambine possedevano una naturale disposizione alla prostituzione. «Si raccontava», scrive Adam in tono cupo, «che la figlia maggiore di una pecoraia della Turenna, abitualmente ceduta a un fattore dietro compenso, scoppiò in lacrime quando, diventando donna, scoprì che "non poteva più divertirsi con i ragazzi perché poteva rimanere incinta"». Adam ammonisce che «la mente del bambino

riflette tutti i vizi»; ci si dovrebbe rendere conto che «il male, negli adulti, dipende dalla loro immaturità. Nei luoghi di depravazione, nelle taverne come nelle prigioni, stimoli e motivazioni sono dettati dal livello infantile della mentalità».

Il personaggio di Andromeda, in *Moralités légendaires* di Jules Laforgue, è una piccola femmina depravata: «Questa piccola adolescente selvaggia è tutta d'acciaio». La ricerca dell'innocenza infantile, che nascondeva la paura che l'uomo sentiva per la donna, ne mise in luce, proprio come la ricerca da parte dell'uomo della purezza femminile, gl'istinti sensuali. Tutto combaciava, secondo le parole di Lombroso e Ferrero. I crimini, da loro ampiamente esaminati, provavano la somiglianza tra la donna e il bambino, perché si trattava di colpe commesse, si potrebbe dire, da bimbi cresciuti, con passioni e una intelligenza sviluppati.

La pittura fine secolo, che, nella sua ricerca di buoni sentimenti si era rivolta al mondo dei bambini, scoprì un paradosso meno rassicurante di quello che aveva previsto: delle immagini psicologicamente ambigue, come quelle che già abbiamo visto, ed espressioni di vera e propria ossessione paranoica riguardo alla natura del bambino. Léon Fréderic, nel suo monumentale trittico «La corrente» (VI, 25), esprime uno di questi sogni esasperati. Con il pretesto di illustrare la *Pastorale* di Beethoven, cercò di creare un'assillante immagine che potesse rappresentare il concetto di uguaglianza tra l'acqua, la donna e il mondo dell'infanzia in un'insana orgia carnale di corpi infantili. Quando nella fantasia malata dell'uomo nascono queste idee, Buchenwald non è lontana.

Queste immagini dimostrano quanto la generazione cresciuta sotto l'egida dell'angelo tutelare fosse tormentata da desideri e speranze in conflitto. La teoria evoluzionistica aveva distrutto l'immagine della donna come angelo tutelare, ma aveva anche risvegliato un nuovo sentimento di responsabilità nelle avanguardie intellettuali rendendole ansiose di raggiungere l'ideale di una essenza incontaminata dalla materialità del corpo, un «puro spirito», una nuova anima la cui creazione e la cui evoluzione era compito dei giovani artisti e scrittori.

Quella gioventù coraggiosa tentava di rappresentare la sua spiritualità nel pensiero e nell'arte evitando ogni «indulgenza sessuale» dagli effetti debilitanti. Le madri zelanti del 1850, nella

VI, 25. Léon Frédéric (1856-1940), «La corrente», pannello centrale (1900).

loro ignoranza e timidezza d'affrontare tutto ciò che riguardasse i piaceri della carne, avevano incoraggiato nei figli una virtuosa tendenza all'astinenza. Esse rappresentavano l'immagine culturale della donna, la creatura che tutto dona, la malata, l'innocente. Nelle donne delle nuove generazioni, ancora permeate dalle dottrine loro imposte ma troppo impazienti di liberarsene, i giovani non potevano trovare quelle passive virtù che avevano ammirato nelle loro madri, e così si votavano al celibato o ad amicizie «ideali» con altri uomini, o ricercavano l'innocenza del bambino, una creatura ancora «asessuata».

Nel romanzo *Dionea* (1888), Violet Paget, che scriveva con lo pseudonimo di Vernon Lee, ci offre un ironico schizzo di questo tipo d'uomo, l'uomo degli anni settanta e ottanta. Il personaggio è uno scultore, Waldemar, un idealista fino alla punta dei suoi

scalpelli; ha sposato Gertrude, la fanciulla dei sogni di sua madre, proprio una smunta santa «dal volto pallido di una Madonna di Memling, rifinita dallo scalpello di qualche scultore toscano». Le sue «lunghe mani delicate» sono sempre affaccendate in questo o quel lavoro e quando alza «raramente lo sguardo», gli occhi appaiono «più limpidi del cielo e più profondi del mare». Ella è certamente riuscita ad addomesticare il bruto che è in Waldemar: «Quando è con lei, mi sembra una di quelle selvagge, generose creature come il leone di Una, tanto è debole e remissivo verso questa santa». Come artista, Waldemar cerca di esprimere il suo ideale nella materia: «Sembra avvertire la divinità insita nel corpo umano, la spiritualità di una limpida corrente di vita puramente fisica. Ma perché solo uomini, ragazzi, atleti e fauni tra queste statue; perché solo quella piccola Madonna di sua moglie, dalle labbra delicate; perché non qualche Amazzone dalle spalle robuste o qualche Afrodite dai fianchi rotondi?». Non è difficile immaginare la risposta. «Che cosa cerco dal sesso antiestetico, come lo definisce Schopenhauer?», si chiede Waldemar. Il corpo femminile, risponde, «è inferiore in forza e bellezza; la donna è espressiva, ma non plastica, e quindi è adatta ad essere dipinta, ma non scolpita. Ciò che conta essenzialmente in lei non è il corpo (e qui il suo sguardo si posò con tenerezza sul chiaro, minuto profilo della moglie), ma l'anima». Waldemar aveva una buona ragione per evitare di ritrarre la moglie «dal vero». Ad eccezione della madonna esangue, la creatura anoressica che ha sacrificato la sua sessualità alla «spiritualità» prevista dal ruolo che deve sostenere, il corpo di una donna ispira desiderio, e il desiderio, avrebbe affermato Waldemar unitamente ad altri artisti del tempo alla ricerca di un modo adatto per rappresentare l'evoluzione in atto della mente, avrebbe significato la morte dell'anima. Per questo motivo Waldemar cerca di raffigurare la forma ideale nella plasticità dei corpi virili o efebici che, gli pare, non possono ispirare desiderio; come infatti potrebbe un uomo essere sensualmente attratto da un altro uomo? Molti avevano ricercato quello stesso ideale nel bambino, ma perfino un corpo infantile aveva assunto, nelle loro menti, un significato morboso. In un mondo in cui il risveglio dei sensi equivaleva alla morte dell'ideale ricercato dai maschi, in cui la donna e perfino la figlia adolescente avevano smesso di credere al loro ruolo di madonne, la tranquilla condizione di detumescenza, l'assenza di ogni tentazione della

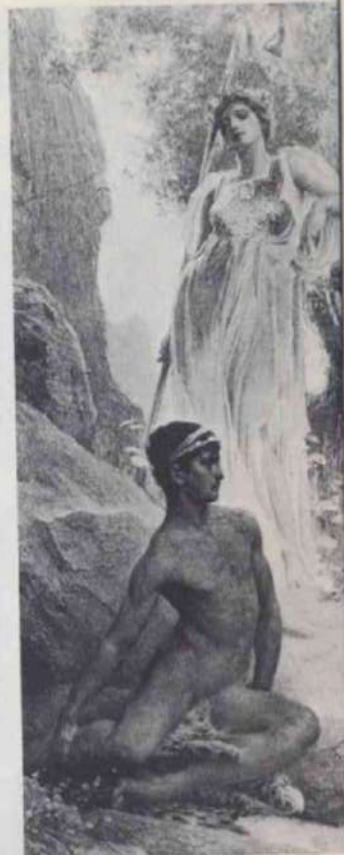
carne sembrava possibile solo quando l'artista riusciva a esprimere il suo ideale in quelle forme che ancora potevano connotare l'innocenza e la purezza della donna, qualità ormai perdute in lei che era divenuta una Eva tentatrice, cioè nei tratti dell'adolescente. Anche Darwin aveva affermato, come s'è visto, in *The Descent of Man*, che «i bambini maschi e femmine si assomigliano molto, come i giovani esemplari di altre specie animali, in cui i maschi adulti differiscono notevolmente dalle femmine adulte, assomigliano più alla femmina adulta che al maschio adulto». Quindi era giusto cercare nell'infanzia quei caratteri ideali che, nel corpo della donna adulta, venivano corrotti dai bassi desideri.

Verso il 1900 un sempre maggior numero di uomini, simili al personaggio di Vernon Lee, considerava il corpo dell'uomo più prestante di quello della donna, basandosi sullo sdegnoso giudizio che Schopenhauer dà delle forme femminili: «soltanto un uomo ottenebrato dall'impulso sessuale poté chiamare bel sesso questa specie sottosviluppata, dalle spalle strette, i fianchi larghi e le gambe corte» (*Sulle donne*). Citando spesso Platone, si affermava che l'uomo, più della donna, possedeva ogni «dolce» attrazione fisica e, inoltre, la qualità propriamente maschile della razionalità. L'efebo, non la donna, il sensibile adolescente, rappresentava quell'ideale di bellezza estetica. Un corpo giovane, ricco di muscoli e forza fisica, un dio biondo con la sua fresca prestanza, pareva a molti artisti e intellettuali l'immagine più adatta a rappresentare la splendida e aggressiva intelligenza dell'uomo che si evolve. Ma anche sotto quest'aspetto gli istinti potevano far capolino. Bouguereau, un genio che sapeva tramutare l'acqua santa in afrodisiaco, rappresentò molte immagini del genere: «Cupido bagnato» (VI, 26), per esempio, esibito al Salon nel 1891. Non si era mai visto un adolescente tanto seducente, ma mentre Oscar Wilde fu processato e condannato per incitamento alla pederastia, Bouguereau ne ricevette onorificenze. Altri artisti rappresentarono l'inquietante purezza di giovani corpi maschili la cui bellezza sembrava oscurare anche le più rigogliose forme femminili. Elihu Vedder, nel suo quadro «Superest invictus Amor» (VI, 27), mostra un Cupido molto elegante ed erotico, dalle forme femminee, secondo il tema favorito degli artisti fine secolo. Il bimbetto scherzoso, che sempre appare al fianco di Venere, è qui diventato un adolescente, del tutto indipendente dalla dea.

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA

VI, 26. William Adolphe Bouguereau (1825-1905), «Cupido bagnato» (1891).

VI, 27. Elihu Vedder (1836-1923), «Superest invictus Amor» (1889).

VI, 28. Paul Peel (1861-1892), «Bagnante veneziano» (1889).

VI, 29. Herbert Draper (1864-1920), «Il giovane Ulisse» (1895).

L'immagine di Cupido, alla fine del diciannovesimo secolo, assume un senso denigratorio nei confronti della donna e della sua bellezza simile a quella di una bambina. In molti quadri Cupido bambino scherza con una donna, per significare il concetto che «la passione d'amore», il desiderio fisico per l'altro, era puerilmente adatto ai sentimenti di una donna, oppure a dei bambini, ma non ad adulti, intellettualmente maturi. Ecco perché i dipinti del tempo sono tanto ricchi di amorini alati e di

VI, 30. Heinrich Friedrich Heine (n. 1869), «Primavera» (1899 ca).

donne deliziosamente infantili, dalle forme generose, ma con poco cervello.

Nel quadro di Elihu Vedder, però, Cupido, «Amor», è tanto cresciuto da poter incarnare «l'idea» dell'uomo vero. E presto sarebbe stato rappresentato senza ali, collocato di fronte allo specchio — come appare nel dipinto del canadese Paul Peel «Bagnante veneziano» (VI, 28) — con una figura apparentemente femminile ma simile al Cupido della tela di Vedder, un corpo in realtà puramente androgino. È anche personificato dal «Giovane

VI, 31. Jean Delville (1867-1953), «La Scuola di Platone» (1897).

Ulisse» (VI, 29), nel notevole dipinto di Herbert Draper. Una moltitudine di eroi mitologici, dai dolci efebi effeminati ai superuomini pieni di muscoli, cominciò a usurpare il posto riservato alle donne. Molto tempo prima l'avvento di Tiny Tim, in un'apoteosi di cattivo gusto, il simbolico adolescente s'avanzava in punta di piedi, se non tra i tulipani almeno tra le margherite della Germania del 1900, secondo lo sdolcinato dipinto «Primavera» di Heinrich Friedrich Heine (VI, 30). In «La Scuola di Platone» (VI, 31), Jean Delville fa assumere ai suoi personaggi caratteristiche pose femminili, eccetto naturalmente quella della ninfa dal dorso spezzato. L'amore ideale era compito maschile, la donna se ne era mostrata indegna, non madre dell'ideale, ma idolo di perversità.

Un avvenimento come il processo per omosessualità a Oscar Wilde nel 1895 rifletteva le preoccupazioni culturali della fine secolo in misura maggiore di quanto non si sia voluto credere. Non si trattava di un semplice processo contro chi, favorito dalla classe dominante, aveva varcato i limiti di ciò che era permesso. La posizione di Wilde metteva la classe dominante davanti a una inquietante interpretazione di quelli che di fatto erano princìpi comunemente accettati. L'idealismo platonico di Wilde era condiviso da numerosi artisti e poeti; un idealismo basato sulle teorie darwiniane, fortemente ostile nei confronti della meschinità

borghese, intensamente soggetto al fascino del potere, del sogno del superuomo nietzschiano che progredisce sicuro, formando una nuova nazione d'uomini capaci di elevarsi con la loro mente oltre i limiti imposti dalla materia. Si vide la possibile realizzazione di quell'ideale nel dio maschio predatore, dalle ambizioni imperialistiche e dalla possente muscolatura, maestro nella lotta per l'esistenza.

Dal momento che molti artisti, fautori di quest'ideale, da un punto di vista fisiologico non ne possedevano i tratti, erano propensi a trasformare in quel modello di perfezione coloro che ne sembravano l'incarnazione; veneravano biondi e muscolosi giovani dagli occhi azzurro-acciaio. L'odio che questi intellettuali sentivano per la borghesia era anche determinato dall'incapacità delle classi borghesi di coltivare ambizioni trascendenti. Invece di ambire a conquistare nuovi mondi, più vasti orizzonti materiali e spirituali, la borghesia continuava a restare ancorata ai suoi interessi di natura finanziaria. Ma, nonostante tutto il loro disprezzo antimaterialistico, gl'intellettuali del tempo erano ostacolati, nelle loro aspirazioni ideali, dal timore di mettersi in competizione con o per la donna.

Nati per lo più in un ambiente borghese che rifletteva, nei riguardi delle donne, i principi enunciati da Michelet e dai suoi sostenitori, cresciuti negli anni caldi della opposizione delle donne all'imposta emarginazione — donne ben intenzionate a farsi accettare come normali creature dotate di sesso e ad usare la loro stessa condizione di emarginate come un'arma — questi uomini erano frustrati dal loro sentimento di odio verso l'altro sesso, nato dalla visibile discrepanza tra il loro ideale femminile perfettamente asessuato e la realtà di forme seducenti e invitanti.

Nicholas Francis Cooke, con la sua denuncia dei terribili atti segreti compiuti dalle ragazze e i morbosi resoconti della pericolosa pratica della masturbazione femminile, aveva contribuito a creare quella conflittualità tra speranze idealistiche e brutale realtà. In una scena, che avrebbe fornito ai drammaturghi della Restaurazione degli Stuart buon materiale per una spregiudicata commedia, Cooke descrive la propria iniziazione al peccato: «A otto anni chi scrive era alloggiato, in una cittadina termale, nella stessa stanza con tre ragazze rispettivamente di dieci, dodici e quattordici anni. La maggiore, durante le poche settimane che

restammo insieme, riuscì ad educare le sue compagne nella scienza della riproduzione e la mia mansione, come unico rappresentante maschile del quartetto, era quella di illustrare l'argomento». Solo più tardi Cooke palesò tutta la sua ostilità, quando vide colei che aveva compiuto simili atti sulla sua persona esibire «le sue giovani figlie in uno dei luoghi ricreativi più alla moda di una delle città più alla moda». Solo allora, allarmato, inveì contro «l'abitudine di permettere a bambini di sesso diverso di dormire nello stesso letto o nella stessa camera [...] anche quando non c'è la scusante della miseria».

Cooke si può considerare la vittima di una generazione di genitori che credeva fermamente che le donne fossero creature asessuate e senza pruriti sessuali, avallando in tal modo il conflitto tra ideale e reale che, a sua volta, produsse una generazione d'uomini spaventati, sicuri della perversità delle donne che tentavano di liberarsi dalle strette di quella santità in cui erano state imprigionate. Questi uomini sentivano inoltre la rabbia per essere stati privati degli stessi diritti di cui avevano goduto i loro padri e avevano avuto modo di vedere come essi si avvalessero della loro autorità e del loro potere, quasi per diritto di nascita, e come le loro madri, in ogni occasione, cercassero di compiacere umilmente il proprio marito. Nelle donne della nuova generazione trovavano solo resistenza; il diritto di considerarle loro proprietà si andava annullando a causa delle richieste di indipendenza e uguaglianza da loro avanzate.

Commentando *La femme* di Michelet cinquant'anni dopo la pubblicazione del libro, Jules Lemaître, considerandolo una specie di reperto archeologico meritevole di essere conosciuto, mette così a confronto l'atteggiamento corrente dei suoi contemporanei verso le donne con quello della generazione precedente:

> Tra i nostri scrittori, tutti coloro che hanno «fatto conferenze» sull'amore hanno, prima di ogni altra cosa, voluto chiarire che loro non sono stati abbindolati dalle donne; e hanno cercato di dimostrare d'essere ben preparati ad ogni specie di feroce confronto, capaci delle analisi più sottili e provocatorie e in grado di mostrarsi, a loro volta e nel momento adatto, perversi. Ma essi non sono altro che dei libertini pessimisti e frivoli. Sopravvalutano la complessità femminile solo per farci credere ciecamente nella estrema importanza delle loro ricerche individuali.

Lemaître faceva notare che nell'amore per le donne professato da questi scrittori c'era sempre un «elemento di odio»; si trattava «di una forma di violento egoismo rimosso, di esasperato istinto di dominio» («La Revue de Paris», vol. V n. 5).

Le osservazioni di Lemaître dimostrano una profonda capacità d'introspezione nelle motivazioni che spingevano i suoi contemporanei. Sfortunatamente non sapeva proporre niente di più costruttivo di un moderato ritorno alla figura della donna-bambina proposta da Michelet. Ma quell'elemento di amore-odio, quel senso di privazione, di purezza poi svelata come perversità di cui, secondo Lemaître, era fatto il sentimento che gl'intellettuali del tempo provavano per la «donna», aiuta a spiegare le origini dei loro timori, il loro astenersi dal matrimonio e la progressiva involuzione del loro istinto sessuale verso un'attiva omosessualità.

Questa era la prima generazione cresciuta nella retorica delle teorie evoluzionistiche che avevano determinato una svolta nel sapere classico, letterario e filosofico, acquisito come parte della loro educazione; i più ricchi d'immaginazione sarebbero slittati verso ideali di potere, sostenuti da quelle sofisticate e ribelli teorie evoluzionistiche che i loro insegnanti di stampo conservatore cercavano di bandire; queste teorie presentavano anche in luce nuova i dialoghi di Platone, altrimenti troppo noiosi da decifrare.

Il modo in cui gl'intellettuali, ormai «consapevoli», fondevano significativamente insieme darwinismo e platonismo, si può desumere dall'intervento di un anonimo lettore della «Revue Blanche» a uno scottante dibattito pubblicato sulla stessa rivista nel 1896 circa le tendenze omosessuali di Richard Wagner, dove elementi di idealismo platonico e delle teorie evoluzionistiche si mischiano a formare concetti alquanto singolari:

> come l'anima dell'uomo, così la fisiologia ha i suoi misteri. La specializzazione della funzione è una regola nell'evoluzione degli esseri, e quell'evoluzione non è ancora completata nei mammiferi superiori. Non è possibile che il Superuomo di Nietzsche sia una creatura antropoide in cui le funzioni dell'amore saranno poi affidate a organi inadatti ad alcuna specie di pluralismo? Non scartate questo concetto come folle, secondo il vostro buon senso. La gamma delle ipotesi è infinita e quella delle nostre esperienze infinitamente limitata. Renan, nei suoi *Dialogues philosophiques*, concepisce una razza scelta nel cui ambito l'umanità, come

> risultato di una ipercultura di organi adibiti al pensiero a spese di tutti gli altri, avrebbe sviluppato un brillante cervello in grado di sognare, io immagino, destini tali da abbacinare la nostra mente.

Fu proprio questa fantasia evoluzionistica, unita al sogno di potenza riflesso dalla immagine popolare del dio biondo dagli occhi azzurro-acciaio che avrebbe dominato il futuro del mondo, a rendere gli scrittori ansiosi di ingegnarsi in competizioni letterarie, destinate non solo a schernire le donne e l'uomo comune ma anche a mostrare il loro scherno per i deboli. In un saggio apparso nel 1895 su «La Revue Blanche», Emile Tardieu cataloga le caratteristiche di questi uomini poco virili identificandole con la cautela, la tolleranza, il rispetto per gli altri e lo sdegno per ogni manifestazione di violenza. Questi scrittori, non attivamente impegnati in quei conflitti a fini imperialistici che andavano sorgendo nel mondo, trovarono nella bellicosità verbale, nella denuncia dell'imbecillità delle masse, dell'infantile inferiorità delle razze non ariane, della vacuità mentale delle donne, la loro versione personale della filosofia dell'azione di Henri Bergson. Furono loro a scoprire la gloria dell'«atto gratuito» per provare la loro forza; essendo eroi dell'intelligenza, essi avrebbero potuto unirsi ai muscolosi uomini d'azione per salire al culmine della scala evolutiva, senza doversi trascinare dietro il peso degli indifesi, delle donne, dei poveri.

André Gide dimostra chiaramente il legame tra il tentativo del maschio fine secolo di superare, in obbedienza alle dottrine dell'evoluzione, la «tentazione disonorevole» del contatto fisico tra i sessi e la sua ricerca della compagnia di altri maschi. Il personaggio di Corydon, portavoce in Gide di quei dialoghi in difesa dell'omosessualità che l'autore pubblicò con quel titolo, stabilisce un altro parallelo, estremamente interessante, tra «l'idealismo maschile» e l'aggressiva mentalità caratteristica del tempo. «Credo», fa dire Gide a Corydon, «che i tempi di esaltazione marziale siano tempi di essenziale omosessualità, così come credo che i popoli in guerra siano particolarmente inclini all'omosessualità». Gide cercò, come molti suoi contemporanei, di liberarsi della generica accusa di effeminatezza — di solito rivolta in quel tempo agli omosessuali — stabilendo questi paralleli, non estranei all'ideale fine secolo dell'eroe biondo. Gli omosessuali erano invece ansiosi di mostrare la validità intellet-

tuale, la virilità della loro scelta ideale, significativa del logico processo di selezione naturale che, sentivano, era favorevole alla loro causa, privilegiando «rapporti puramente maschili».

In questo modo si tornava a coltivare quell'ideale di dominio maschile e sottomissione femminile, proprio della generazione precedente. Sfortunatamente, la donna non voleva più vivere la sua esistenza passiva aiutando il maschio a esercitare il proprio dominio, così egli si vide costretto a ricreare su altre basi quel rapporto basato su principi di dominio e sottomissione, necessario per lo sviluppo dell'uomo superiore; un altro maschio, l'artista, in nome del biondo dio del futuro, volontariamente si sottopose ad assumersi il ruolo che la donna perversamente aveva rifiutato. «Dico», insiste Corydon, «che l'appassionato legame con un altro uomo, un amico della stessa età, possa presentare quella stessa abnegazione che caratterizza il sentimento di una donna», e aggiunge che lo spirito di un giovane sensibile può meglio maturare fra i maschi. Se «qualcuno più anziano dovesse innamorarsi di lui, allora credo che il meglio per lui sia che si tratti di un amico del suo stesso sesso». Corydon, legando le sue precedenti osservazioni all'ideale della trascendenza del maschio, conclude in questo modo: «Credo che un simile amico possa preservarlo e curarlo gelosamente, e che egli, esaltato da quell'amore, lo condurrà verso quelle meravigliose vette che non si possono raggiungere senza l'ausilio dell'amore. Se cadesse invece nelle mani di una donna, le conseguenze sarebbero per lui disastrose».

Questi legami tra uomini, caratteristici della fine del secolo, erano favoriti da scrittori e artisti che pensavano che in qualche modo la donna fosse venuta meno alla propria funzione di nutrice di biondi dèi adolescenti che rappresentavano i "miliziani dell'anima", destinati a portare l'umanità nel mondo delle essenze incorporali. Poiché conosceva quali fossero le mansioni femminili meglio della donna stessa, l'artista dava volontariamente l'esempio sostenendone il ruolo. Il forte impulso omosessuale di cui era permeata la cultura del tempo finiva per fiancheggiare con arroganza la posizione del maschio dominatore eterosessuale che voleva imporre la sua superiorità in ogni campo. Gli uomini, si disse, svolgevano meglio delle donne il compito ad esse rivolto nei rapporti personali. L'uomo, dopo aver relegato la donna nel ghetto dell'inferiorità culturale, si servì di questo stesso pregiudi-

zio per occupare questo stesso ghetto e per proclamarsene il padrone. La donna, attonita, sfortunatamente accettò l'autorità impostale dal maschio, che si era dimostrato particolarmente sensibile a cogliere le pieghe della sua psiche femminile.

In una società civile, la scelta del *partner*, in un rapporto d'amore o di piacere, dovrebbe essere una faccenda strettamente personale. Poiché all'interno delle strutture di questa società qualsiasi forma di identificazione personale dipende da fattori complessi, dall'educazione, dall'estrazione sociale, dalle scelte individuali, in fatto di piacere fisico, è evidente che il giudizio espresso da Gide circa la «naturalità» dei rapporti omosessuali risulta perfettamente sensato. Ma, quando a decidere che cosa è «naturale» è qualcuno che è convinto assertore di uno specifico tipo di rapporto sessuale, la tentazione è quella di andare oltre, come fece Gide, e affermare che, tutto considerato, la forma più naturale di piacere è quella che si è scelta. Ma, quando questo passo ulteriore e discriminatorio è stato fatto, ci ritroviamo in un mondo di dominio e sottomissione, un mondo che poggia su un'autorità esclusiva e sulla formulazione di precetti morali repressivi destinati a imporre con la forza una preferenza su un'altra.

Nell'ambito di una coesistenza sociale, il sesso del *partner* non ha assolutamente nulla a che vedere con la capacità di distinguere il giusto dall'ingiusto, capacità che è tanto maggiore quanto maggiore è la sua distanza dai valori dell'ideologia dominante. È vero, come asserisce Gide attraverso Corydon, che «nell'omosessualità, come nell'eterosessualità, ci sono vari livelli e sfumature di sentimento che vanno dall'amore platonico alla lussuria, dall'abnegazione al sadismo, dal puro piacere alla morbosità, da un armonico sviluppo del sentimento a tutte le raffinatezze del vizio. E tra la completa omosessualità e la completa eterosessualità ci sono altri stadi intermedi».

L'atteggiamento mentale che, alla fine del secolo, portò a far sì che gran parte delle relazioni tra maschi si accompagnassero a una violenta misoginia era lo stesso che attribuiva un analogo carattere alle relazioni eterosessuali: l'asserzione di una distinta, naturale superiorità del maschio, in campo sia fisico sia mentale. È cioè importante ricordare che l'elemento rappresentato dal rifiuto omosessuale della donna che fu parte della tendenza misogina della fine del secolo non fu «la» causa dell'atteggiamen-

to denigratorio nei confronti della donna. Certamente scrittori e artisti celibi o omosessuali espressero atteggiamenti che convergevano con quelli misogini dei maschi eterosessuali; ma atteggiamenti del genere erano semplicemente quelli ricorrenti fra gli artisti e gli intellettuali maschi, indipendentemente dalle loro tendenze sessuali. Niente sarebbe più scorretto che affermare che, alla fine del secolo, fu l'ideale nutrito da omosessuali il responsabile di quell'atteggiamento misogino, pur essendo vero che esso contribuì a rafforzare, tra gli intellettuali, tendenze omosessuali; la causa si può anche ricercare nel rilassarsi di certi rigidi codici di comportamento che, in individui già inclini a rapporti omosessuali, sfociò in una vera e propria paura dei forti appetiti sessuali delle donne e anche del loro desiderio di usurpare la condizione privilegiata occupata dagli uomini. Ma questi timori ebbero anche l'effetto di favorire la scelta del celibato, che spinse molti membri dell'intellighenzia del tempo alla vocazione religiosa, di solito nell'ambito del cattolicesimo e non del protestantesimo.

Analogamente, sarebbe scorretto biasimare le pittrici del periodo per non aver saputo contrastare i pregiudizi maschili, perché la maggior parte di esse si era schierata con i colleghi maschi; l'insistenza della cultura del tempo sulla formulazione di elevati principi rendeva loro necessario, anche solo per attrarre l'attenzione, assumere atteggiamenti maschili che le avrebbero differenziate dalla «massa delle donne».

La teoria dell'evoluzione, ormai popolarizzata, premiando nelle avanguardie intellettuali e nelle schiere di superuomini l'individualità come segno di «elezione», ebbe un enorme peso nel determinare la validità delle opere d'arte negli ultimi decenni del diciannovesimo secolo. Non è certo casuale il fatto che, nella pittura, fondamentali innovazioni stilistiche e rappresentative si svilupparono proprio in questo periodo. Come tanti critici conservatori non si stancarono mai di sottolineare, molti artisti cominciarono a tentare il nuovo al solo fine di provare che erano originali e non imitativi.

Ancora una volta, l'avanguardia intellettuale adottò criteri antifemministi. Ogni scienziato degno di quel nome aveva messo a fuoco l'«innata» incapacità della donna di «invenzione individuale». Harry Campbell, in *Differences in the Nervous Organization of Man and Woman*, insiste che «per capacità imitative e mancanza di originalità [la donna] occupa un posto preminente; proprio per

queste qualità la mente maschile si dimostra superiore a quella femminile». Gli artisti, tacciati di effeminatezza dai loro più vigorosi contemporanei, si sentirono punti sul vivo. Ancor più dei loro colleghi «non creativi», temevano d'essere incolpati di mancanza d'originalità, a causa della loro debole intelligenza di tipo femminile. Dice Campbell: «Una forte inclinazione all'imitazione si riscontra anche negli individui dalla volontà debole che stiamo ora analizzando, segno di una mente poco sviluppata. L'imitazione, come osserva Herbert Spencer, è "meno evidente nei rappresentanti delle razze più evolute e più in quelli delle razze inferiori dei selvaggi [...] Ciò prova un'attività mentale che, in ogni momento, dipende soprattutto da agenti esterni"».

Quindi, per dimostrare d'essere degli innovatori in arte, bisognava essere in grado d'allontanare ogni possibile accusa d'effeminatezza: essere originali significava mostrarsi virili, duri, capaci di ribellarsi alla vecchia generazione di grandi satrapi dell'arte accademica. Antifemminismo e avanguardia artistica procedevano di pari passo, e così le critiche più accanite erano rivolte alle «orde» di pittrici che, con le loro pessime qualità imitative, inondavano il mercato di dipinti poco originali in cui sapevano solo imitare lo stile dei loro maestri.

L'autorevole critico d'arte Thadée Natanson, in un articolo per un numero della «Revue Blanche» del 1896 in cui commentava le opere presenti al quindicesimo Salon dedicato alla pittura e scultura femminili, ridicolizzava l'assurdità di simili manifestazioni. Il modo in cui queste donne, diceva con disprezzo, riescono soltanto a dimostrare la loro «costante preoccupazione di imitare i loro maestri copiando da loro il più prevedibile manierismo [...] è intollerabile». Poiché a quella mostra non si trovava nessun'opera «che non rivelasse idee imperfettamente realizzate, comprovanti la troppa meticolosità di queste esecutrici abbondantemente chiomate, sarebbe possibile», si chiedeva, «non concludere che l'esclusiva capacità di queste compagne dell'uomo sia quello di imitarlo, di riprodurne goffamente le opere?» Affermava infine: «C'è, tra l'ornamento di una scollatura e la composizione di un quadro, tra un tavolo da toeletta e un'opera d'arte, una differenza che il cervello di queste signore — sia a causa di una loro essenziale inferiorità che per mancanza di istruzione — non può semplicemente cogliere».

L'atteggiamento di Natanson era tipico dei critici più progres-

sisti. La teoria dell'evoluzione, da una parte incoraggiava la ricerca del «nuovo» ad ogni costo spronando gli artisti verso nuove forme d'espressione, dall'altra avvalorava il concetto antifemminista, formulato in base alla stessa teoria. Il principio su cui si fondava un'avanguardia era totalmente avverso alla legittimazione della donna nel campo delle arti figurative: se una donna riusciva a creare ciò che avevano creato famosi artisti maschi, veniva subito tacciata di «tipica imitatrice»; se si avventurava invece su terreni sconosciuti, riusciva solo a provare la sua incompetenza, mentre l'uomo dimostrava di saper trovare tecniche innovative. Alle pittrici, inoltre, si raccomandava di mettere in evidenza l'elemento «femminile». S.C. de Soissons, per esempio, discutendo delle pittrici di Boston, scriveva:

Ciò che succede in Europa, succede anche qui; non c'è mancanza di pittrici, ma l'assenza di una pittura delle donne che esprima il loro particolare punto di vista, il loro spirito femminile. È certo che questo modo di vedere le cose, delizioso se lo si prende per quello che vale, ha diritto d'essere riproposto in forme d'arte. Si capisce che le donne non abbiano originalità di pensiero e che la musica o a letteratura non abbiano alcun carattere femminile; sicuramente, però, sanno osservare, e ciò che vedono è differente da ciò che vedono gli uomini, e l'arte che pongono nei loro gesti, nel fare la loro toeletta, nel decorare le case dove vivono, è sufficiente per darci l'idea del loro genio particolare e istintivo. Sfortunatamente non conoscono le loro possibilità, non sono in grado di comprenderle, non le apprezzano e non le coltivano. La donna non dovrebbe curarsi delle intime relazioni delle cose, ma guardare il mondo come se fosse una piacevole distesa in movimento, colma di ombre; dovrebbe abbandonare l'idea del successo, ma osservare il mondo come se vi fosse messa in scena una rappresentazione di fate, un adorabile susseguirsi di labili impressioni.

Francamente, alla donna è soltanto concesso di adottare il punto di vista impressionista; ella stessa può limitarsi a tradurre le sue impressioni, a compensare ciò che è superficiale, rivestendolo di incomparabile grazia, fascino, eleganza e dolcezza.

De Soissons criticò aspramente le pittrici famose del tempo, come Rosa Bonheur e Marie Baskirtscheff, perché non si attenevano decorosamente all'ambito che a loro competeva, cioè all'impressionismo; invece, insiste, la maggior parte di queste pittrici dimostra

odio per soggetti adatti a una donna; fanno ogni sforzo per cercare di non

vederli. Molte riescono perfino ad assimilare la nostra capacità d'espressione; conoscono meravigliosamente bene i segreti del disegno e del colore, tanto da poter essere considerate delle vere artiste se non fosse per l'impressione di superficialità che si riceve guardando i loro dipinti. Si sente istintivamente che il loro modo di vedere il mondo che dipingono non è naturale e che, anche se lo dipingono con mani esperte, dovrebbero vederlo con occhi maschili (*Boston Artists*).

Indipendentemente da come sapevano dipingere, questo era il comune pregiudizio contro le pittrici. «L'arte ha soltanto un genere», afferma categoricamente Proudhon, «il genere maschile» (*La pornocratie*), e questo divenne lo slogan di tutte le avanguardie fine secolo. Questo voler bandire le donne dall'arte derivava anche dal sospetto che nutrivano gli uomini e cioè che, se le donne fossero state educate in una materia che non aveva nulla a che fare con l'economia domestica, avrebbero causato solo guai.

Gli uomini dell'Ottocento avevano sempre sottolineato la poca importanza, anzi il pericolo, dell'educazione impartita alle donne; essa avrebbe confuso le loro deboli menti, avrebbe fatto loro concepire pensieri troppo complessi per la mente femminile, e ne avrebbe turbato la purezza virginale interferendo nel loro ruolo di angeli tutelari. Quando le donne cominciarono a opporsi al duro giogo dell'ignoranza, gli uomini fecero scattare la trappola delle statistiche «scientifiche», comprovanti la loro inferiorità. Fin dal primo nascere di quegli studi, alla metà del secolo, teorici sessisti e razzisti ebbero la possibilità di giustificare le loro opinioni con verità oggettive di dati scientifici; ignorando le implicazioni storiche insite nelle loro comparazioni, giunsero a ogni genere di conclusioni arbitrarie. Certo, se si prendono tre donne mantenute in una completa ignoranza fino a vent'anni e si fanno competere con tre uomini della stessa età che hanno ricevuto fin dalla nascita un'istruzione esemplare, non è difficile provare l'inferiorità dell'intelligenza femminile. Il condizionamento storico e i suoi effetti possono essere ignorati, come facevano sempre gli esperti del diciannovesimo secolo, possono essere considerati solo uno sforzo per intralciare, con arbitrarie congetture, la validità di teorie scientificamente provate. Tuttavia, i biosessisti del tempo non giunsero quasi mai al punto di far competere tre donne contro tre uomini, cioè non tentarono di provare scientificamente le loro teorie; generalmente mettevano in lizza la Donna, questo strano esemplare, questa entità generalizzata, contro tre, quattro, una

dozzina di esemplari maschili accuratamente selezionati. Quegli esperti che lo fecero in modo più appariscente, sono oggi completamente dimenticati anche se influenzarono maggiormente il pensiero degli scienziati del ventesimo secolo, non direttamente, ma attraverso i principi di Herbert Spencer, William Graham Sumner, T.H. Huxley; proprio il loro gusto di pontificare su tutto provocò, negli esperti del ventesimo secolo, una reazione ostile che li portò a interessarsi degli aspetti meno discriminanti e controversi delle loro teorie sociologiche.

La cieca fiducia riposta in qualsiasi verità designata come scientifica, la tendenza a prendere per oro colato ogni congettura presentata come conoscenza obiettiva, plasmarono l'atteggiamento dell'opinione pubblica negli anni a cavallo del secolo. Esse favorirono lo sviluppo di strutture sociali segnatamente razziste e sessiste in Europa e negli Stati Uniti e a loro volta, furono responsabili dei genocidi compiuti dai nazisti tedeschi. Questo perché le premesse del genocidio furono gettate non solo nella politica ufficiale del Terzo Reich, ma anche nell'atmosfera di tollerante accettazione di atteggiamenti anti-semiti che era prevalente fra gli intellettuali di ogni paese all'inizio del secolo.

Antisemitismo, antifemminismo, atteggiamenti razzisti nascono tutti dalla stessa fonte: quel «ginecidio» psicologico, promosso dall'avanguardia intellettuale maschile alla fine del secolo, è stato la prima manifestazione di quelle forze che non solo avrebbero reso la politica di sterminio di interi gruppi razziali culturalmente accettabile da parte delle masse popolari tedesche, ma che l'avrebbero descritta come il logico esito storico dei falsi, stravaganti principi asseriti come verità alla fine del secolo. Ancora una volta la dualistica simmetria del pensiero del diciannovesimo secolo doveva estrapolare, dalla teoria dell'evoluzione, quella speciosa teoria di una possibile involuzione, di una «regressione» della società; ancora una volta la mentalità maschilista del tempo ne ritenne colpevole la donna.

CAPITOLO VII

Tralci avvinghianti e pericoli di degenerazione

Raramente la realtà si adatta a una visione dualistica. Chi cerca la sua verità ai piedi dell'arcobaleno delle speranze, trova pirite invece di oro. L'esistenza è un intreccio di legami logici che può venir meno, è l'instabile risultato di atti che, in apparenza non contraddittori, possono nascondere aspetti scoraggianti. Cerchiamo con ogni sforzo di asserire i nostri credi assoluti, le polarità opposte che, una volta stabilite, appaiono come le verità immutabili del paradiso degli sciocchi. Possiamo allora incedere maestosamente nel nostro mondo, sicuri di trovare i cattivi e di eliminare il male che ostacola la via del nostro successo. L'uomo buono, dal cappello bianco, può sparare al suo avversario in nero, per il benessere di tutti. E quando i malvagi in nero hanno la meglio, mostriamo tutto il nostro sdegno; meglio ancora, quando un'incerta figura in grigio entra in scena, ce ne rallegriamo, qualcuno comunque gli sparerà addosso.

Un mondo dualistico permette che il film muto delle nostre emozioni sia proiettato per sempre; ma un giorno, come in quei film di Chaplin, ci ritroviamo infallibilmente immersi fino al collo nella celluloide. Se ci rimanessimo soffocheremmo, e qualcuno ci scaricherebbe, bobine e tutto, nella spazzatura del tempo andato. Se riuscissimo ad uscirne prima di soffocare, licenzieremmo l'operatore, ne assumeremmo un altro migliore e ricominceremmo di nuovo. Se anche non avessimo nulla di valevole da mostrare, ne saremmo soddisfatti ugualmente perché, come ci viene spesso ripetuto, niente sarebbe andato perduto. L'assurdo mondo dualistico non si limita a essere statico ma distrugge occasioni e talenti. Stabilendo apparenti progressi e sviluppi il pendolo delle opposizioni binarie elimina chi veramente cerca di cambiare, buttandolo senza cerimonie nel cestino delle occasioni perdute.

Uno dei passatempi del diciannovesimo secolo — il «secolo del

progresso» — per ostacolare il progresso, era di calpestare i diritti della donna, di emarginarla quasi fosse la bestia dell'Apocalisse. A metà del secolo quel pendolo aveva già violentemente oscillato nella mente di Proudhon; egli vedeva la donna in veste di «cortigiana o casalinga, senza vie di mezzo», e dichiarava «vorrei piuttosto vedere mia figlia morta, che disonorata!» (*La pornocratie*). Era chiaro per lui che l'idea dell'androgino platonico esisteva solo nella formula circoscritta della coppia matrimoniale. «Per quel che riguarda l'intelligenza, la coscienza e anche il corpo, l'uomo e la donna formano una totalità, un essere in due persone, un singolo e reale organismo». Proudhon giudicava la separazione di quel singolo organismo in due esseri distinti un'utile «operazione primaria, fatta dalla natura stessa, secondo il grande principio della divisione delle funzioni». Si schierava senza esitazione con Comte nel considerare il ruolo dell'angelo del focolare quello adatto alla donna, «la personificazione dell'Ideale» che, con equo sentimento di pietà, riesce a sollevare il maschio dalle responsabilità dei suoi atti predatori. «Donna», grida con entusiasmo, «sei onesta, sei buona? Allora ti farò santa; farò di più. Mi inginocchierò davanti a te, ti amerò, ti adorerò». Riprendendo un argomentazione accennata da Schopenhauer, Proudhon afferma che, dal momento che la donna possiede «minor forza morale dell'uomo», è atta a sostenere la parte di moderatrice ideale, perché «l'uomo vuol far prevalere il suo duro, rigido e impietoso concetto di giustizia, mentre la donna tende ad assecondare le leggi dettate dal cuore. Le sue qualità, tuttavia, di amore, carità, grazia e pietà, che elevano la sua perfezione fino al più alto piedistallo, testimoniano anche — dal punto di vista di pura giustizia — la sua inferiorità».

È evidente che Proudhon pensava a due sole possibili alternative di dinamismo sociale: l'evoluzione o la regressione. L'aggressività del maschio conduceva al progresso, la debolezza della femmina alla degenerazione. «Una nazione, dopo essere sorta con forza virile, può diventare *effeminata* e crollare» (corsivo dell'autore). Come era successo ai persiani, ai greci, ai romani. Tuttavia, «pur nella sua effeminatezza, un popolo può diventare più forte per mezzo del suo lavoro, della sua filosofia, delle sue istituzioni». C'erano, invero, solo due alternative «o la subordinazione delle donne, resa possibile dal loro modesto ruolo nella vita, o la degradazione degli uomini: la scelta spetta a noi». Assegnare alla

donna un ruolo differente da quello di angelo del focolare significava iniziare il processo di degradazione. La donna che volesse usurpare parte del posto occupato dall'uomo sarebbe andata contro natura, divenendo una caricatura della mascolinità, una virago. «Una virilità debole si rende complice dell'audacia della donna, ed ecco comparire teorie di emancipazione e promiscuità, che sfociano nelle pornocrazia. È la fine di una società civile».

Dunque, anche prima della pubblicazione di *On the Origin of Species* di Darwin, nel 1859, la trappola della denigrazione che avrebbe imprigionato la donna era già stata tesa. Proudhon, come Sarah Ellis, riteneva che alla donna fosse riservata una sola mansione, quella di tutelare con dolcezza «i costumi morali secondari». Se fosse uscita dal sentiero assegnatole, sarebbe venuta meno alla mansione di «rischiarare» il cammino dell'uomo alla ricerca del suo ideale, e le forze brute l'avrebbero ripresa, perché «tra gli animali è legge di natura che la femmina, sotto la spinta dell'istinto di riproduzione, si dia gran pena di cercare il maschio. La donna non può sfuggire a questa legge. Per natura essa è incline più dell'uomo alla lascivia; perché possiede una personalità meno forte, un'intelligenza e libertà più limitate, e quindi ha meno possibilità di contrastare i suoi istinti brutali; e poi perché l'amore è la più importante, se non l'unica, occupazione della sua vita».

Non era difficile associare i due criteri, dal momento che Darwin, in *The Descent of Man*, non solo accetta senza esitazione il principio di inferiorità della donna ma anche prospetta il pericolo di una «regressione» nell'evoluzione della specie. Darwin, nella sua teoria dell'evoluzione, afferma che, in circostanze normali, l'intelligenza di un uomo e quella di una donna sono destinate a differenziarsi più sensibilmente, secondo il naturale processo di selezione. Karl Vogt rileva che la donna tende a «ritenere, nella forma del cranio, quello stadio primitivo da cui poi la razza o tribù si è sviluppata o in cui è regredita» (*Lezioni sull'uomo*), evocando quindi lo spettro della reversibilità. Nel mondo degli animali, sottolinea poi Darwin, si notano «due importanti rami: uno retrogrado, da cui deriva l'attuale classe degli Ascidiacei, e un altro che raggiunge invece i livelli più alti dello sviluppo dando origine ai vertebrati». Definisce il principio di regressione un fenomeno naturale «in cui una struttura andata ormai perduta

ritorna ad esistere», formulando l'ipotesi che i greci, almeno in parte, erano «regrediti» a causa «di un'estrema sensualità; dal momento che perirono solo quando si corruppero fin nell'intimo rimanendo senza energia». Infine spiega come l'uomo discenda da «un peloso quadrupede con la coda, probabilmente di abitudini vegetariane», e parla delle strutture corrispondenti nell'uomo in questi termini: «presenta, a somiglianza degli animali inferiori, i rudimenti che gli rimangono e la reversione a cui è soggetto» (*The Descent of Man*).

Per il maschio della fine del secolo questa era la prova per temere un processo regressivo sempre in agguato, pronto a trascinare la specie umana in gloriosa evoluzione verso la giungla da cui proveniva. Scienziati, intellettuali, artisti e uomini comuni, in ogni paese, cominciarono dunque a temere i pericoli della regressione. Tutto lasciava intendere che l'umanità fosse in piena evoluzione. Perfino Tennie Claflin, la fiera femminista, ammette che «dappertutto gli uomini sono stati comprensibilmente messi in allarme», poiché, dice «ogni giorno sono informati di ogni idea, di ogni pensiero progressista che continuamente modifica le loro opinioni, i loro metodi razionali di procedere» (*Constitutional Equality*). Proprio a questo punto cruciale l'uomo in evoluzione doveva affrontare la terribile possibilità che, secondo le parole di Karl Vogt, «per l'improvviso arresto del suo sviluppo può ridiventare una scimmia». Poteva esistere una più terrificante prospettiva per il futuro superuomo?

Per cercare di impedire che qualcosa del genere accadesse si doveva quindi scoprire ed eliminare ogni segno di regressione. Furono individuate un po' dappertutto tendenze degenerative, e scoprire, naturalmente in altri, tratti atavistici significativi di quel processo che Darwin aveva definito di regressione divenne una specie di passatempo per tutti gli intellettuali. Sessismo e razzismo trovarono una nuova efficace giustificazione nel pericolo di una prevalenza di «deboli di mente» nelle strutture sociali e politiche. Max Nordau, riflettendo il pensiero di ciascuno, con semplicità e chiarezza intitolò un suo trattato di gran successo *Degenerazione* (1892), in cui mette in risalto questa terribile condizione che, pensava, si potesse verificare nell'ambito di una società effeminata e senza regole.

Nordau dedicò il suo trattato a Cesare Lombroso, l'instancabile frenologo che già aveva sviluppato «con tanta genialità» il

concetto di degenerazione. Fu un giusto tributo. Lombroso e Ferrero, in *La donna delinquente*, affermano che in casi estremi il processo di degenerazione nella donna mostra dei tratti decisamente maschili. Queste tendenze maschili, nella donna criminale, lungi dall'essere significative di un'evoluzione mentale sono un chiaro indizio di quel processo degenerativo contro cui, sia Vogt che Darwin, ci hanno messo in guardia. Poiché il maschio era uscito faticosamente dalla sua indefinita condizione di bisessualità (o ermafroditismo degli organismi superiori) per entrare nella sua piena virilità, ne risultava che i rispettivi ruoli dovevano essere distinti. La donna, evolvendosi, doveva farsi sempre più femminile senza cercare di assumere qualità mascoline che erano un indice di regressione, un ritorno a quello stato indefinito di ermafroditismo; mostrare tendenze effeminate era pure segno di analoga degenerazione nel maschio. Ripetendo le parole di Harry Campbell, dovendo l'uomo «esercitare la mente e il corpo più della donna», ne consegue logicamente che, nel normale ordine delle cose, le caratteristiche della sua identità «già distinte da quelle femminili mediante una selezione naturale e sessuale, dovrebbero ulteriormente intensificarsi». Era necessario per la donna coltivare la sua «raffinata struttura nervosa» (*Differences in the Nervous Organization of Man and Woman*). Se non l'avesse fatto, se avesse insistito nei suoi atteggiamenti maschili, avrebbe mostrato un'evidente degenerazione.

Molti evoluzionisti dichiararono subito che il femminismo era un chiaro esempio di degenerazione. Per rafforzare quest'ipotesi, E. Lynn Linton pubblicò nel 1891 sul «Nineteenth Century» una denuncia in tre parti contro quelle creature che essa chiama «donne selvagge». Queste donne selvagge (la scelta del termine indica che la Linton conosceva Vogt e Darwin), nel loro «desiderio di adeguare la loro vita a quella degli uomini», mostrano il chiaro segno di un «trasferimento nelle classi culturali di certe pratiche e qualità fino ad allora limitate alle classi incolte e ai selvaggi». Lo spauracchio era evocato: nel femminismo erano insiti evidenti tratti di degenerazione. «Trascurando le più ovvie distinzioni tra i sessi, [la femminista] non tiene in alcun conto i tratti migliori della civiltà» e non capisce che «ogni passo volto a un'uguaglianza di costumi è un passo indietro rispetto a quella delicatezza e raffinatezza che costituiscono l'essenza della civiltà». Una virago presentava i tratti caratteristici della regressione:

«È un esempio inconsapevole di come la bellezza possa degenerare in bruttezza, simile al fiore, una volta fragrante, degenerato in semente e non più utile né come ornamento né come cibo».

Il movimento femminista, forse simbolicamente iniziato in quell'immagine di prigione creata dalla Brontë per la figura ideale della donna-madre della metà del secolo, fece enorme impressione sulla mentalità maschile della fine del secolo. Nel sogno degli idealisti il maschio evoluzionista trovò la perfetta risposta alle aspirazioni intellettuali della donna. Dalla fine degli anni sessanta fino al 1900, accuse di degenerazione sempre più risentite erano state mosse al movimento femminista. Già nel 1870 Nicholas Cooke ammonisce che «se realizzata, questa faccenda dei "Diritti della Donna" evidenzierà tutti i suoi difetti. La donna non si distinguerà più dall'altro sesso e sarà scalzata dalla sua attuale elevata condizione, regredendo a quella di un uomo senza usufruirne i vantaggi. Non sarà più una madre gentile ma diventerà simile a una litigiosa Amazzone» (*Satan in Society*).

Gli artisti di fine secolo furono affascinati dal tema della donna selvaggia, la donna dai tratti mascolini. Ogni volta che lo potevano rappresentavano la donna guerriera, la femminista, la

VII, 1. Max Beckmann (1884-1950), «Battaglia di amazzoni» (1911).

contestatrice nuda. Con il suo dipinto «Battaglia di amazzoni» (VII, 1), Max Beckmann vuol dimostrare che queste guerriere dai corpi michelangioleschi erano nemici che si dovevano combattere. In questa sua gigantesca tela Beckmann enfatizza il concetto che la donna dagli atteggiamenti maschili era una creatura regredita; le sue donne, con la loro repellente massa di carne grassa e livida, sono infatti presentate in luce grottesca e bestiale. I soldati che combattono contro questi molluschi di donne stanno conducendo una strenua battaglia in un mondo che ha l'aspetto di un pianeta alieno, uscito dall'incubo di uno scrittore di fantascienza.

La pittura di Beckmann prova che l'originalità degli espressionisti tedeschi si limita, per quel che concerne le tematiche, a non più che a una ricerca, spinta fino all'assurdo, di soggetti antifemministi già convenzionalmente espressi dai loro colleghi accademici. Sarebbe incoraggiante pensare che l'intento degli espressionisti fosse di screditare il punto di vista misogino di quei pittori, ma tutto indica che artisti come Beckmann continuarono a dipingere nella tradizione antifemminista piuttosto che contro di essa. Evidentemente, l'opera di Beckmann prende lo spunto, sia per quel che riguarda il disegno compositivo che il significato

VII, 2. Wilhelm Trübner (1851-1917), «Battaglia di amazzoni» (1879).

ideologico, dall'omonimo quadro di Wilhelm Trübner eseguito trent'anni prima (VII, 2). Nel dipinto di Trübner, però, i corpi delle amazzoni sono dipinti con toni più levigati e idealizzati, con forme più classiche. Sotto questo punto di vista Trübner sta a Beckmann quasi come Bouguereau sta a Renoir. Nei due quadri che abbiamo preso ora in considerazione la differenza nel trattare il nudo dipende dal *tono* con cui sono dipinti i rispettivi soggetti. In un certo senso anche Thomas Couture e Cézanne si assomigliavano molto, almeno nel loro interesse per i conviti in onore di Bacco. Se la tecnica pittorica e l'innovazione stilistica fossero gli unici elementi importanti nell'arte, allora paralleli di questo genere sarebbero del tutto assurdi; ma essi acquistano il loro significato se solo si concede che il contenuto abbia una sua funzione, nell'arte moderna più recente come nelle forme più convenzionali dell'arte fine secolo.

Il tema della battaglia delle amazzoni fu, comunque, quello favorito per riflettere l'eterna lotta tra i sessi, il cui fine era quello di arginare irruzioni di pericolose virago nel sempre minacciato mondo della supremazia maschile. Uomini come Nicholas Francis Cooke pensavano che le virago fossero «una specie di errore di natura»; solo degli anormali potevano essere interessati a loro, perché «queste donne mascoline quasi sempre s'uniscono a uomini d'incerto sesso, deboli fisicamente e mentalmente». Queste unioni non facevano che intensificare il processo degenerativo. Le osservazioni della contessa di Jersey, in un articolo pubblicato nel numero di gennaio 1890 del «Nineteeth Century», aiutano a scoprire la ragione della violenta opposizione da parte degli uomini a ogni possibile cambiamento nelle condizioni delle donne. La contessa si opponeva fermamente al concetto enunciato dalle teorie evoluzionistiche che, mentre l'uomo si sviluppa intellettualmente, lo stato evolutivo della donna rimane statico o tende a regredire con il passare delle generazioni. «Sarebbe strano infatti», sottolinea con ironia, «che mentre l'uomo, una metà della creazione, eccelle sempre più nel fisico e nello spirito (parlare di morale e di arte farebbe sorgere delle dispute), la donna, l'altra metà della creazione, si comporti come si dice facciano gli uccelli, che costruiscono i loro nidi esattamente dove li costruirono i loro predecessori quando uscirono dall'arca». Citando donne che, un secolo prima, si erano cimentate in difficili competizioni atletiche, contesta inoltre il prevalente concetto che una vita attiva possa

contribuire a far regredire le funzioni della donna e parla anche del timore, da parte degli uomini, che le donne potessero invadere il loro terreno d'azione. Essa si chiede retoricamente: le donne sono «regredite fino al punto di compromettere la loro funzione di diventare madri, vivendo come vivono oggi? E quando una donna cerca di fare qualcosa che l'uomo riesce a fare in modo più originale, è proprio necessario sostenere che essa agisca così per emularlo ed essergli rivale? Non è giusto invece sostenere che la donna desideri lavorare o fare dello sport senza secondi fini, senza mettersi in competizione con l'altro sesso?».

Anche Rosa Mayreder, in *Per una critica della femminilità*, affronta questo problema: «l'idea che la donna non sia né superiore né inferiore all'uomo, ma al suo fianco nell'ambito delle comunità civili», è «frequentemente osteggiata, specie da quei seduttori imperiosi, come una sciocca banalità partorita dal moderno spirito femminile, o come segno di regressione».

È chiaro che buona parte delle dotte discussioni circa le tendenze mascolinizzanti della Donna Nuova nascevano dal timore, da parte del maschio, di una maggior competitività nel campo del lavoro. Nelle loro accuse contro gli atti innaturali delle femministe, psicologi e medici, sostenendo che l'uomo non aveva nulla da temere perché a lungo andare ogni tentativo di emancipazione femminile si sarebbe rivelato nullo a causa della fondamentale e irrimediabile debolezza costituzionale della donna, stavano andando troppo oltre. Il problema si adattava perfettamente alla mentalità dualistica del tempo. Come pensava Proudhon, ogni tentativo da parte della donna di conquistarsi una sua libertà individuale era sufficiente per risvegliare nel maschio pensieri di catastrofi imminenti che avrebbero portato, come già era stato enunciato, alla distruzione della «civiltà così come la conosciamo». Concedere il voto alle donne equivaleva promuovere quel processo degenerativo verso l'abisso.

Tutto ebbe inizio da «quella insensata pretesa dei "diritti delle donne"». Tolstoj, in *Che fare?*, insiste sul fatto che «per quel che mi ricordo, [il movimento] è andato sempre più estendendosi». A suo giudizio, la questione era semplice: se le donne accettavano di allevare i loro bambini e «di sottomettersi volontariamente a quell'eterna immutabile legge, sapendo che era loro dovere sostenere quella dura fatica», allora erano sante. D'altra parte, se sceglievano di non aver figli, erano delle degenerate: «Ogni

donna, non importa come sia definita e quanto istruita sia, che si astenga dalla maternità ma non dai rapporti sessuali, è una donna di malaffare».

Le osservazioni di Tolstoj sono tipiche del tempo; l'immagine culturale della donna pura, modello di virtù, assorbiva anche il concetto antitetico della donna serpente, di Lilith. L'angelo che fallisce nel suo compito è sospettato di nutrire desideri terreni, di tradire la sua missione di sacrificio per il progresso della civiltà. Così si può spiegare il dualismo che traspare dalla ricerca di Ruskin, in *Sesame and Lilies*, del fiore che simboleggia l'ispirazione. Ruskin chiede alla donna di sostenere il ruolo di angelo tutelare nella sua casa, che è «tempio di Vesta», di essere «per quel che ci si può attendere da una creatura umana, esente da ogni errore»; questo era un compito del tutto assurdo, significava minare con nitroglicerina il piedistallo su cui l'aveva posta; l'ideale di donna che Ruskin nutriva, equivaleva a un biglietto di sola andata per l'inferno e proprio il piedistallo su cui l'innalzava avrebbe acceso le polveri che ve l'avrebbero condotta. «Fin tanto che fa il suo dovere, tutto è necessariamente a posto, altrimenti nulla lo sarebbe. Deve mostrarsi paziente, incorruttibilmente buona e infallibilmente saggia, non al fine di evolversi, ma di sacrificarsi».

Questa era l'opposizione dualistica che informò il pensiero di moltissimi intellettuali del tempo e che rivelò una pericolosa apostata — nemica dell'umanità in evoluzione — in ogni donna che non si attenesse a quell'ideale istituzionalizzato dalle generazioni precedenti. Auguste Forel, un «bio-sessista moderato» di quel tempo, era un noto esperto delle relazioni che intercorrevano tra uomo e donna. In *La questione sessuale* (1906), rivela il suo pensiero che corrispondeva a un «punto di vista comune» in quegli anni: «La tendenza attuale della donna a ricercare i piaceri e ad accantonare i doveri della maternità conduce alla degenerazione della società. Ciò comporta un grave danno, che muta rapidamente le caratteristiche di una società e la sua capacità di espansione e deve essere contenuto in tempo, altrimenti la razza, affetta da quel male, sarà sostituita da un'altra».

Le osservazioni di Forel dimostrano quanto fossero interdipendenti, verso il 1900, i concetti di potenza imperialistica e di lotta razziale e sessuale. Ciò che Forel definisce «la debolezza fondamentale della mente femminile» — che si ritrova anche nelle

«razze inferiori» — poteva rivelarsi distruttiva per l'uomo se egli, anche solo per poco, avesse distolto la sua attenzione dal fine ultimo di evolversi e di stabilire con la forza la propria autorità virile. Di che cosa veramente si trattava? Joseph Le Conte, un noto seguace americano di Darwin, Haeckel e Agassiz, professore di geologia e storia naturale all'Università di Berkeley, in California, e saggia guida di Frank Norris, lo spiega molto chiaramente nel suo libro *Evolution: Its Nature, Its Evidences, and Its Relation to Religious Thought* (1888-1891), combinando elementi di idealismo neoplatonico, di panteismo e di scienza evoluzionistica. «Non ci sono dubbi», dice Le Conte, «che siamo alla vigilia di una grande rivoluzione». Una rivoluzione intesa come sviluppo dell'uomo in nuove forme superiori, passando da una «vita esteriormente inferiore» a una «intimamente superiore», senza disfarsi della «necessaria divisa» della sua materialità, pur ospitando quella «forza vitale» — propria di tutte le cose — che rappresenta la presenza di Dio nella natura, distillata in ogni spirito incarnato. Questa trasformazione dell'uomo in un'intelligenza immortale poteva aver luogo in ogni momento, poiché l'evoluzione aveva dimostrato «che non c'è nulla di veramente eccezionale in tale trasformazione che causa l'improvvisa comparsa di nuove qualità e poteri; ma al contrario è in accordo con molte delle analogie operanti nelle forze inferiori, quindi non è soltanto credibile *a priori*, ma probabile». «Il passaggio da uno stadio inferiore a uno superiore, non si verifica secondo uno scatto meccanico, ma secondo un fine ben preciso».

Per raggiungere questo livello superiore l'uomo, come del resto stava facendo, avrebbe dovuto allontanarsi dalla natura: «Lo Spirito deve spezzare il suo legame fisico e materiale con le forze della Natura», proprio «come il feto deve spezzare il cordone ombelicale che lo tiene avvinto alla madre». Le immagini che Le Conte usa per descrivere questo processo di trascendenza dello spirito sono molto vicine a quelle che caratterizzano l'iconografia della lotta tra i sessi. «La Natura», egli afferma, «si può paragonare al livello di una superficie d'acqua. Essa rappresenta una forza indifferenziata, fisica e chimica». La trascendenza dell'uomo verso un mondo ideale avrebbe significato la sua liberazione dalla madre-terra, il suo libero essere si sarebbe «elevato» fino allo stadio superiore rappresentato dallo spirito virile. L'uomo è simile a una «goccia iniziale», spinta poi da

qualche «forza individualizzante» fuori dalla superficie dell'acqua: «nell'uomo lo spirito emerge dalla superficie in un mondo superiore e da qui guarda alla Natura sotto di lui e ad altri spiriti emersi intorno a lui, e poi in alto al Padre di tutti gli spiriti. Egli è emerso, ma non è del tutto libero, la testa fuori dall'acqua, ma i piedi ancora prigionieri».

L'uomo presentava questo essenziale conflitto tra due principi antitetici, la madre-terra e il padre-mente. Qualsiasi cedimento in questa lotta in cui l'uomo si impegnava a vincere la spinta verso il basso, determinata dall'acqua, rappresentava un totale crollo, una completa sconfitta nel suo tentativo di trascendenza, e la sua regressione a uno stato animale. «Anche se la goccia è quasi completata, se la forza individualizzante o trascendente viene rimossa, la goccia iniziale ritorna immediatamente, per forza di coesione, a far parte dell'indefinita superficie d'acqua. Ma una volta che la goccia è perfettamente completata, pur essendo rimossa la forza trascendente, non sussiste più tendenza a regredire». La metafora di Le Conte significa semplicemente che l'uomo:

possiede due nature, una inferiore, in comune con gli animali, e una superiore, propria dell'uomo. La missione di tutta la sua vita, nell'ambito dell'individuo e della razza, è volta al fine di giungere al completo dominio, esercitato dall'essere superiore su quello inferiore. Dal momento che l'evoluzione *materiale* della Natura trova il suo scopo, la sua completezza e il suo significato nell'uomo, così l'uomo deve evolversi *spiritualmente* per trovare il suo scopo, la sua completezza e il suo significato nell'uomo ideale, nell'uomo divino.

A pochi lettori contemporanei di Le Conte poteva sfuggire l'evidente legame tra natura animale, peccato e indifferenziato principio femminile implicito nelle sue teorie, per cui «lo spirito inconscio nel grembo della Natura» si sarebbe risvegliato e avrebbe lottato «per raggiungere, con una nuova nascita, uno stadio di vita superiore». Ma se anche a qualche lettore fosse sfuggito, c'erano numerosi altri scrittori pronti a chiarire loro il concetto. Non c'è modo migliore per capire fino a che punto si fossero spinte le teorie antifemministe a cui quella mentalità fine secolo si era ormai assuefatta, che leggere attentamente gli scritti, allora noti in tutto il mondo, su «sesso e carattere» del giovane teorico viennese Otto Weininger che, nel 1903, appena venti-

treenne, pubblicò un testo con quel titolo, subito popolarissimo presso gli uomini di cultura del tempo.

Le teorie di Weininger erano tanto originali che avvaloravano ciò che già prima era stato asserito. Molte delle sue idee erano già luoghi comuni nelle culture degli anni novanta. La sua filosofia era un centone di nozioni derivate da Platone, Schopenhauer, Kant, Darwin, Spencer, dai teorici del cosiddetto "darwinismo sociale" i violenti misogini del «Mercure de France», e infine da Freud che aveva letto e ammirato una versione del manoscritto di Weininger prima della pubblicazione.

Ciò che rende *Sesso e carattere* specialmente significante è il fatto che l'autore, avvalendosi di una vasta scelta di teorie già note, le organizza in uno schema apparentemente scientifico e quindi particolarmente importante per i suoi contemporanei. Il libro, che lusingava l'amor proprio del lettore facendogli esclamare: «So già tutto! Avevo ragione circa queste teorie, ed ecco finalmente la prova scientifica!», ottenne un grande successo e fu avidamente letto in tutt'Europa da esperti e profani nella sua edizione originale (in tedesco fin dopo la seconda guerra mondiale) e in numerose altre edizioni. I giovani lo tenevano a portata di mano leggendone alcune pagine prima d'andare a letto per apprenderne la saggezza e confortandosi nella certezza che esse rappresentavano la fulgida speranza del futuro e che ogni possibile rimpianto per aver amato e perso un'affascinante ed elegante compagna era da considerarsi stupido e retrogrado dato che la colpa si doveva invece imputare all'incapacità della giovane amica di riconoscere la vera superiorità spirituale dell'uomo, incapacità che si univa a tutte le altre sue mancanze.

Tra i pochi, giovani lettori che non subirono il fascino del libro, ci fu Ford Madox Ford, che in un lungo saggio critico dal titolo *Women and Men*, pubblicato nel 1919 su «The Little Review», descrive lo straordinario effetto che l'opera esercitò sui suoi conoscenti londinesi.

Il più importante e il più singolare dei contributi dati alla letteratura moderna sulla questione del sesso è fornito da uno straordinario lavoro intitolato, secondo la versione inglese, *Sesso e carattere*. Il libro è degno di nota ed ha avuto rinomanza internazionale. Fu verso la metà del 1906 che cominciò a circolare nei clubs inglesi e nei *cafés* francesi e tedeschi, destando sommessi commenti. Perfino negli Stati Uniti, dove gli uomini non parlano mai delle donne, era possibile sentirne sussurrati certi

giudizi. L'impressione era che un nuovo vangelo fosse apparso. Ricordo che quell'anno stavo seduto a un tavolo di autorevoli uomini di cultura, e improvvisamente cominciarono a parlare di Weininger. Ne riportai una strana impressione, perché tutti ne discutevano sottovoce. Vorrei poter precisare quella mia impressione perché, se lo potessi, sarei in grado di dare un'idea precisa dell'atteggiamento degli intellettuali nei confronti dell'umanità femminile.

Se *Sesso e carattere*, secondo le parole di Ford, «aveva contagiato come un'epidemia l'intera popolazione maschile inglese», il successo che ottenne in tutto il resto d'Europa fu elettrizzante. Il libro favorì perfino un acceso scambio epistolare tra Wilhelm Fliess e Freud; perché, affermava Fliess, Weininger aveva «rubato» alcune delle sue idee e Freud aveva avuto la colpa di lasciar trapelare «ciò che era sua proprietà» al giovane teorico.

Secondo Weininger, nel lontano passato dell'umanità, nel loro stato primitivo, gli esseri erano bisessuali, poi il sesso si cominciò a differenziare, e fu il primo passo sulla via dell'evoluzione. Più laboriosa l'evoluzione, più perfetta la differenziazione tra entità maschili e femminili. Ciò che frena il progresso dell'umanità è il fatto che «la differenziazione sessuale non è ancora completata». Il sesso, cioè l'organo adibito alla riproduzione, è creato in base a un'equazione matematica secondo la quale il principio maschile rappresenta il polo positivo, il femminile quello negativo. La donna rappresenta l'origine fisica, si potrebbe definire meccanica, del processo di riproduzione dell'umanità, ma l'uomo l'origine intellettuale, il logos. Quanto più maschile l'uomo fosse divenuto, maggiori le capacità intellettuali che avrebbe acquisito, mentre più femminile la donna fosse diventata, più sciocca e materialistica si sarebbe fatta. «C'è», afferma il giovane filosofo parafrasando Möbius, «una giustificazione per il detto "più lunghi i capelli, più piccolo il cervello"», «le donne veramente interessate alla cultura sono sessualmente forme intermedie». Anche così, «non esiste una sola donna nella storia del pensiero, nemmeno una che possa essere paragonata a un uomo che possegga un'intelligenza di sesta mano».

Dunque, secondo Weininger, più una donna era femminile, più era priva d'intelligenza: «in un tale essere, una donna in assoluto, non si trovano capacità logiche ed etiche, e quindi non c'è ragione d'affermare che possieda un'anima». Meno gli uomini si avvicinavano a questi esemplari di materialismo regressivo, meno

sarebbero stati frenati nella loro evoluzione verso l'ideale maschile di vera spiritualità. Inoltre, dice Weininger, «produrrò delle prove che evidenzino come l'omosessualità sia una forma più elevata dell'eterosessualità». Le donne sono destinate ad essere escluse dal paradiso della trascendenza spirituale perché, dato che la differenziazione sessuale procede velocemente con il progresso dell'umanità, sono destinate ad evolversi secondo una sempre più ottusa femminilità. Inoltre, «malgrado tutti gli stadi intermedi, gli esseri umani si dividono sempre in maschi e femmine». Le donne hanno sempre desiderato, per loro natura, ciò che è materiale e immediato. È vero che, sfortunatamente per loro, i maschi continuano ad avvertire impulsi sessuali (quello che rimane in loro del principio femminile), ma si tratta di stimoli ricorrenti di quell'istinto regressivo. «L'uomo possiede organi sessuali, la donna è posseduta dagli organi sessuali». Quindi «l'eccitazione sessuale segna per una donna il momento supremo. La donna è votata al sesso, cioè alla procreazione e riproduzione».

Ne consegue che le donne sono essenzialmente dei parassiti: non possono vivere senza uomini o altre donne. Si possono considerare esseri indistinguibili l'una dall'altra, perché la capacità di differenziarsi dipende dall'intelletto, dall'intelligenza. Il genio aspira all'individualità, possiede il coraggio e l'inflessibilità per vivere da solo. Secondo Weininger, «l'etica kantiana, l'evento più nobile della storia, nacque nel momento in cui lo folgorò per la prima volta la grande idea: "Sono responsabile solo di me stesso; non devo seguire il parere di nessuno; non devo dimenticare me stesso, nemmeno nel lavoro; sono solo; sono libero; sono il signore di me stesso"». L'uomo grande «contiene in sé tutto l'universo; il genio è un microcosmo vivente». Il vero uomo, secondo Weininger, non ha bisogno di nessun altro: «La splendida supremazia del principio kantiano lo aiuta ad accettare la sua solitudine». Del resto, «l'essere femminile è senz'anima, non possiede ego o individualità, personalità o libertà, carattere o volontà»; queste teorie servivano a dimostrare che le regressive, materialistiche filosofie politiche anti-individualistiche come il comunismo, erano fondate su deboli concetti partoriti da menti di oscurantisti, come Karl Marx, affetti da estrema effeminatezza.

L'effeminatezza costituisce il principale ostacolo sulla via del progresso. L'uomo che, seguendo il suo impulso peggiore, è

attratto dalla donna, questo automa del sesso, questa superficiale, irrazionale, animalesca adoratrice fallica, spinto a credere che il sesso lo possa liberare dalla sua solitudine che lo rende simile a un dio, dalla responsabilità di cercare la sua perfezione individuale nel processo ascensionale dello spirito, è destinato a regredire al suo stesso livello. La seduzione della «copulazione» è l'ultima arma che la donna usa contro l'uomo: «La copulazione è il bene supremo per una donna; cerca di ottenerla in ogni momento e luogo. La sua personale sensualità non è che un aspetto dell'istinto impersonale, generalizzato e universale». Weininger conclude che è tempo per gli uomini di rendersi conto che «dal momento che la femmina in assoluto non presenta alcuna traccia di individualità e volontà, alcun senso del valore o dell'amore, non può entrare a far parte della vita superiore e trascendente. L'esistenza intelligibile e iperempirica del maschio trascende la materia, lo spazio e il tempo. È certo mortale, ma immortale nello stesso tempo». D'altra parte,

le donne non hanno un'essenza né un'esistenza; non esistono, sono un nulla. L'umanità è divisa tra maschi e femmine, tra essenzialità e nullità. La donna non fa parte di alcuna realtà ontologica, non ha alcuna relazione con la cosa-in-sé che, secondo l'interpretazione ultima, è l'assoluto, Dio. L'uomo, nella sua forma suprema, il genio, è in relazione con esso, e per lui l'assoluto può significare sia il concetto del valore supremo dell'esistenza — e in questo caso è un filosofo — sia lo splendido volo dell'immaginazione, il regno della pura bellezza — e in questo caso è un artista. Ma entrambe le visioni riflettono lo stesso significato. La donna non ha alcuna relazione con l'idea; non l'afferma né la nega; non è né morale né immorale; matematicamente parlando, non ha segno, non possiede una finalità, né buona né cattiva, non è né angelo né demonio, non è mai egotistica (perciò viene spesso definita altruistica); è amorale così come è illogica. Ma l'esistenza possiede moralità e logicità. La donna dunque non ha esistenza.

Se la donna vuole contribuire sinceramente al miglioramento spirituale dell'umanità «deve spontaneamente astenersi dal coito. Il che significa che la donna, come donna, deve scomparire e fin che questo non accada, non esiste alcuna possibilità di fondare il regno di Dio in terra». Nello stesso tempo «l'uomo deve liberarsi dai suoi istinti sessuali, perché solo così può redimere la donna».

Weininger non si preoccupa affatto che, mettendo in pratica

questi consigli, si andrebbe incontro al progressivo esaurimento della razza umana; ma insiste che «il rifiuto del sesso rappresenta solo la morte della vita fisica, per permettere un completo sviluppo di quella spirituale». Orgoglioso del trionfo della propria logica, aggiunge, «Non è importante che la razza umana debba continuare ad esistere, qualunque ne sia la ragione». Mentre attende la sua gloriosa scomparsa, il compito principale dell'uomo è di cancellare qualsiasi traccia d'effeminatezza, dovunque la possa discernere.

Il legame significativo tra la donna e le «razze retrograde», tanto evidente a Karl Vogt, coglie anche l'attenzione di Weininger; egli è convinto che ebrei, negri e orientali, a causa d'incroci o inadattabilità a rispondere agli impulsi evolutivi, siano divenuti effeminati e, di conseguenza, degenerati; il giudaismo specialmente, afferma Weininger, «è saturo del principio femminile». Come le donne, gli ebrei non sono in grado di distinguere tra evoluzione individuale e proprietà, poiché «la proprietà è indissolubilmente legata alla personalità individuale. Secondo quanto è stato già detto, gli ebrei sono ben disposti verso il comunismo». Del resto, «il vero concetto di stato è sconosciuto agli ebrei, perché, simili alle donne, mancano di personalità».

Dunque, è proprio la mancanza di un forte bisogno di dualismi assoluti, la noncuranza per la fondamentale importanza di opposizioni binarie, che più allontana la donna, come l'ebreo, dal glorioso mondo degli uomini. «La grandezza è assente dalla natura femminile come da quella ebraica, la grandezza del bene o del male. Nell'ariano, i principi di bene e di male della filosofia kantiana sono sempre presenti, sempre in lotta. Negli ebrei, come nelle donne, i due principi non sono distinti l'uno dall'altro». Come una donna merita d'esistere solo lasciandosi volontariamente assorbire dal maschio, così gli ebrei devono lottare per annullare se stessi, per la causa dell'evoluzione e del maschio ariano. «Per sconfiggere il giudaismo, gli ebrei devono prima di tutto capire se stessi e poi combattere contro se stessi». Poiché non gli piaceva l'effeminatezza che si vedeva intorno — perfino in se stesso, perché era ebreo —, Weininger portò il suo ragionamento alla logica conclusione: alcuni mesi dopo la pubblicazione del suo libro si suicidò; presumibilmente, un primo emblematico gesto sacrificale in un processo che, sperava, avrebbe alfine portato a un intero «genocidio».

Certo Weininger era pazzo. E fu proprio il suo estremismo che determinò il rifiuto delle sue teorie, considerate aberranti da parte degli storici della cultura; le sue idee rappresentano semplicemente un passo avanti sulla stessa strada di quell'estremismo dualistico battuta dalla maggior parte degli uomini di cultura del tempo. Forse pazzi sono coloro che prendono troppo alla lettera le premesse su cui è principalmente basata la società in cui vivono, e spingono i criteri che la sostengono fino alle estreme assolute conseguenze. Tutto quello che Weininger poteva vedersi intorno — ed egli ebbe modo di osservarlo bene — confermava le sue teorie. L'arte e gli atteggiamenti degli anni novanta plasmarono le idee di Weininger; i suoi contemporanei non lo considerarono pazzo, né pensarono lontanamente a bandire il suo libro, al contrario lo leggevano e ne erano interessati. Era pazzo Weininger o erano irrazionali i tempi in cui viveva? Del resto, tematiche che sembravano preannunciare le sue teorie erano già state rappresentate nell'arte intorno al 1900, come quella della materialità della donna, priva d'intelligenza e narcisisticamente assorbita nella contemplazione della propria sensualità, che produsse la ripetitiva immagine della donna allo specchio, della donna dagli occhi spenti — quest'ultima specialmente ad opera degli impressionisti — e della donna simbolo della terra, creatura che Weininger disprezzò giudicandola simile agli ebrei.

Ella era diventata la personificazione dei peccati della carne; gelosa della capacità esclusivamente maschile di evolversi spiritualmente, si pensava che tentasse con ogni sforzo di trascinare il maschio verso il suo infimo regno fondato sull'erotismo. Anche nel caso non mostrasse alcuna traccia di vizio, la sua stessa incapacità di pensare individualmente, la sua condizione di parassita, la portavano a interferire nel processo evolutivo del maschio. Weininger dichiara d'essere riuscito a svelare la sua natura camaleontica: «Le donne sono simili a una materia che può assumere qualsiasi forma». Nel suo desiderio di copulazione ella esprime «l'eterna lotta del nulla per diventare qualcosa». Nell'enunciare i suoi principi, Weininger si era limitato ad aggiornare e a rendere più diabolicamente affascinanti concetti risaputi circa la passività della natura femminile, riflessi nell'immagine del simbolico rampicante avvinto. Eva, di Mark Twain, così esprime il suo ruolo: «Lui è forte. Io sono debole, non gli sono necessaria come lui è necessario a me; la vita senza di lui non

sarebbe vita; come potrei sopportarla? [...] Sono la prima moglie e sarò riflessa anche nell'ultima» (*Eve's Diary*). Twain rende qui in modo romantico il senso dell'assoluta dipendenza della donna dall'uomo, espressa anche da Borg, in *Mare aperto* di Strindberg: «Desiderava l'amore di una donna che lo considerasse il più forte; l'idolo e non l'adoratore; il tronco su cui il tenero tralcio potesse aggrapparsi».

Estella, un fiore di femminilità, eroina di *Caesar's Column* (1890), un romanzo utopistico americano estremamente popolare di Ignatius Donnelly, chiede al suo amante, che esita:

> Che mente debole o che debole cuore possiedi, per non sapere che una donna dipende sempre dall'uomo che ama, che come l'edera ha bisogno di aggrapparsi a lui e non può restare sola? Una vera donna deve tendere i suoi tralci intorno all'oggetto del suo amore; e non può fare diversamente, proprio come l'edera.

Donnelly intendeva lodare la vera femminilità, la doverosa dipendenza della donna dall'uomo che, in tal modo, le permette generosamente di partecipare alla sua evoluzione trascendente, sebbene godendo di luce riflessa. L'autore esprime qui quel concetto che anche George Frederick Watts cerca di rappresentare nel suo quadro «Amore e Vita»; infatti, secondo il commento che l'accompagnava quando fu esposto nel 1885 alla Grosvenor Gallery:

> Amore è rappresentato dalla figura alata di un giovane e Vita da quella di una giovane che si aggrappa a lui ed egli la guida per aspri luoghi e rocciosi precipizi. Amore le fa strada e tenendola abbracciata l'aiuta a superare il difficile passo, significativo della dura lotta per l'esistenza. Amore la protegge all'ombra delle sue ali semiaperte, perché la luce non debba colpire troppo crudamente il suo corpo delicato. L'aspra ascesa d'Amore è tracciata da una fioritura di margherite. L'atmosfera riflette l'oro della luce e l'azzurro dello spazio. Più salgono e più l'aria si fa dorata. Amore, aiutandola a superare le asprezze della vita, la innalza verso una condizione più pura e più viva. La verità che l'artista ha cercato di rappresentare in questo dipinto è che l'amore, nel suo senso più vasto e universale di carità, compassione, altruismo, aiuta ad elevare la vita; che l'umanità trova conforto in un aiuto affettuoso e nella spontanea fiducia negli altri.

L'artista esprime un toccante simbolismo universale che, apparentemente, non sembra aver nulla a che fare con la battaglia dei

sessi; ma non è per caso che, nel dipinto di Watts, un giovane con le ali rappresenti Amore e una ragazza, che gli si aggrappa indifesa e senz'ali, simboleggi la Vita.

La giustapposizione dei concetti di «spontanea fiducia» da parte della donna verso l'uomo e di ascesa evolutiva da parte del maschio è ideologicamente più palese in *The Virginian* (1902), di Owen Wister, in cui la conquista della donna e la conquista del West stanno parimenti a significare la «rigenerazione» della superiore razza anglosassone, «virile nel coraggio e nell'onestà». Queste qualità, purtroppo, come nella virginiana Molly, sono state svigorite dalla contaminazione con la «scialba decadenza del New England». Nel romanzo la tematica della dipendenza della donna dall'uomo e della sua naturale funzione di rampicante parassita è usata per provare la virilità del maschio; poiché un uomo può servire da «tronco su cui il tenero tralcio ha la possibilità di aggrapparsi» qualora riesca abilmente a non lasciarsi influenzare dalla debole volontà della donna: deve accettarne la sfida e vincerla, per poterla redimere. In una scena — che doveva poi diventare una sequenza significativa nella cinematografia western del ventesimo secolo — il virginiano non si lascia irretire dalle seduzioni di Molly che vuole indurlo a rinunciare al suo duello al sole che confermerebbe definitivamente il suo virile coraggio: s'egli persiste nel suo intento, insiste Molly, «non ci potrà essere domani né per me né per te». A fatica, ma alfine deciso, il virginiano prova che il processo evolutivo è in atto ed è in buone mani:

> L'azzurro delle montagne si era mutato in un rosso intenso. Improvvisamente egli strinse il pugno.
>
> «Addio», disse.
>
> Ella scivolò ai suoi piedi afferrandosi a lui. «Fallo per me», lo pregò. «Per me».
>
> Un fremito gli passò per il corpo. Aggrappata a lui, ella sentì le sue gambe tremare e, guardandolo in viso, vide che teneva gli occhi chiusi per la sofferenza. Poi li aprì e nel suo sguardo deciso lesse la risposta. Egli si liberò dalla sua stretta e l'aiutò ad alzarsi.
>
> «Non ho più alcun diritto di baciarti», disse. Quindi, prima che il desiderio lo facesse desistere dal suo proposito, uscì, e lei si ritrovò sola.

In questo modo il virginiano dà prova di essere degno d'offrire il suo sostegno a Molly, come una quercia intorno a cui ella può

tendere i suoi teneri tralci, d'essere veramente l'uomo evoluto «tutto d'un pezzo» che Owen Wister ammirava fervidamente. Scrivendo le gesta del suo eroe, l'autore si lascia sfuggire frasi piene d'entusiasmo: «Il virginiano la guardò con un tale sorriso che, se fossi stato una donna, avrei subito accondisceso ai suoi desideri»; secondo Wister il rapporto ideale tra uomo e donna è quello padrone-schiava, la tenera creatura che s'aggrappa al maschio che prosegue deciso nel suo cammino. Sfortunatamente la carne è debole e la donna appare deliziosa; s'appoggia a lui non certo con sante intenzioni e così «la barca d'Ecate» — secondo la definizione di Oscar Wilde — può oscurare la visione del sole che l'uomo vuole ad ogni costo percepire.

Nella sua poesia *The Garden of Eros*, Oscar Wilde tratta lo stesso tema in termini più astratti di Wister, «La mia anima / Supera le vette più alte della vita verso un fine superiore». E anche Tennyson, in *By an Evolutionist*, sussurra:

> I have climb'd to the snows of Age, and I gaze at a field in the Past,
> Where I sank with the body at times in the sloughs of a low desire,
> But I hear no yelp of the beast, and the Man is quiet at last
> As he stands on the heights of his life with a glimpse of a height that is higher.[1]

L'uomo doveva compiere da solo la sua ascesa; per seguire il suo nuovo ideale era riuscito a spezzare le catene della materia che, secondo Platone, lo avevano tenuto prigioniero nella caverna, seduto a guardare le ombre proiettate sulla parete. Ma mentre lui se ne stava liberando, spronato dalle promesse della sua evoluzione, la donna insisteva a rimanervi, la sua mente passiva come ipnotizzata dalle ombre sulla parete; proprio come Félicité, la protagonista di *Un coeur simple* di Flaubert, incantata dal pappagallo simile a lei.

Secondo l'idealismo evoluzionista, la donna era considerata parte indifferenziata della natura, una «*enide*», come la definisce Weininger, mentre l'uomo era considerato una «monade», un individuo, e questo fornì al maschio una nuova magnifica scusa per giustificare le proprie scappatelle e condannare la moglie, o

1 «Mi sono arrampicato fino alle nevi dell'Età, e guardo la pianura del Passato,/ Dove qualche volta il corpo ha ceduto al vizio di un basso desiderio./ Ma non sento più il morso dell'istinto, e l'Uomo è quieto alfine/ Mentre sta ritto sulla vetta della vita con la fuggevole visione di un'altura che è più in alto».

qualsiasi altra donna, se solo avesse pensato di agire come lui. Poiché ciascun uomo era un individuo, sosteneva la tesi, una donna che avesse desiderato di andare a letto con diversi uomini avrebbe provato la sua incapacità di riconoscere la splendida individualità dell'uomo scelto come compagno; mentre se un uomo si fosse mostrato poco disposto a rimanere fedele a una donna, sarebbe stato considerato un poeta alla ricerca del suo ideale di bellezza tra le varie forme di un'unica creatura indifferenziata; quindi, se si fosse perso dietro ad altre donne, non sarebbe stato giudicato fedifrago visto che ogni donna era, dopo tutto, solo una parte di quel grande corpo della natura chiamato Donna. In *Le trésor des humbles*, Maurice Maeterlinck esprime così questo concetto: «Se, come Don Giovanni, ne possedessimo mille e tre, la sera in cui le braccia ci cadranno inerti sui fianchi e la bocca non desidererà più di baciare, ci renderemo conto di aver tenuto tra le braccia sempre la stessa donna, buona o cattiva, tenera o crudele, sincera o infedele».

L'idealismo platonico consigliava alla donna di «rimanere con il suo uomo» in ogni caso, perché soltanto da lui, di cui era satellite, riceveva la sua identità, mentre l'uomo non guadagnava nulla dalla massa di creature indifferenziate che, in una perpetua inerzia spirituale, cercavano il suo sostegno; così il loro «sonno spirituale» aggiungeva un significato filosofico alle loro immagini dormienti rappresentate dai pittori del tempo. Esse non si attenevano solo alla loro natura, edonisticamente concepita simile a quella di un animale, ma, non essendo in grado di pensare, riempivano le loro brevi veglie facendo cattiverie; se erano addormentate, però, non potevano nuocere, quindi era un piacere maggiore guardarle.

La donna, quell'«automa mentale», secondo Max Nordau, non aveva mai provato, come l'uomo, «il desiderio di differenziarsi dalla razza e trovare una nuova specie della quale poter essere il tipo primigenio» (*Paradossi*); mentre nel maschio evoluto «lo sviluppo superiore del pensiero e della volontà [...] determina un essere geniale che è la manifestazione più alta della perfezione organica raggiunta finora dall'uomo». A causa di questa differenza fondamentale, afferma Laforgue, la donna ha frainteso il movente spirituale dell'amore, cioè «l'infinita aspirazione dell'uomo verso l'Ideale» (*Moralités légendaires*). Invece, come perfino Abba Goold Woolson deve ammettere, molte «giovani signore

che servono solo d'ornamento» hanno preso troppo sul serio il loro ruolo di rampicanti, «accettando, come fanno, il principio del tralcio che s'aggrappa alla quercia nei rispettivi ruoli di donna e uomo, non tentano di stare in piedi da sole, ma fanno oscillare ad ogni brezza i loro graziosi sarmenti alla ricerca di qualche tronco a cui appendersi» (*Woman in American Society*).

Si sa, tuttavia, che un rampicante tende a soffocare l'albero al quale si avvinghia; nel 1904, un anonimo scrittore di aforismi ammonisce su «Jugend»: «Stringetevi al vostro amante, ma come una ghirlanda di fiori, non come una catena!» La donna doveva, sì, stringersi al maschio, evitando però di affascinarlo oltre ogni sua possibilità di resisterle; d'altra parte, anche il maschio non doveva astenersi completamente dal suo piacere.

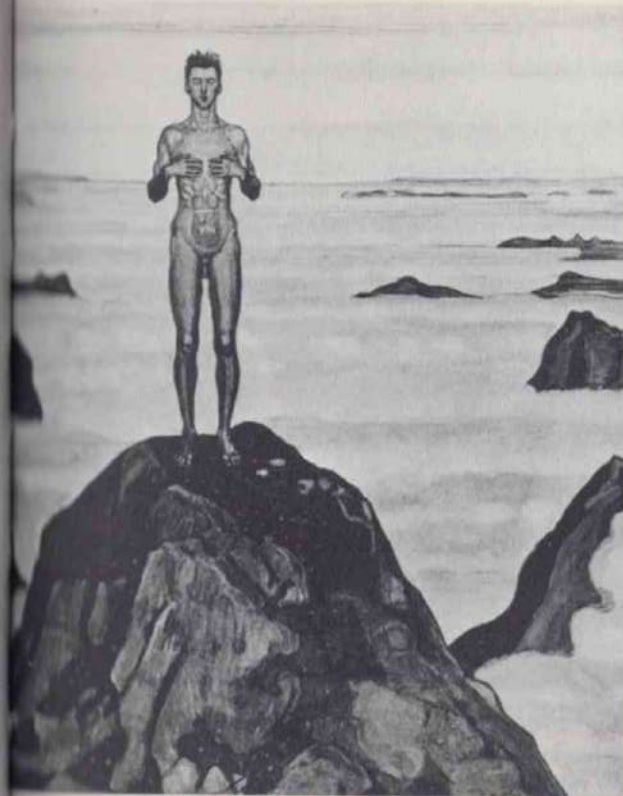
Secondo l'abitudine degli studiosi del tempo di portare un'infinita serie di esempi storici, Bernard Talmey cita Origene come campione d'eccessiva rigorosità; egli infatti «trovando l'astinenza sessuale insopportabile, si evirò. Per questa ragione non fu mai canonizzato, perché è lo spirito che dovrebbe vincere la carne» (*Woman*). Talmey condivideva chiaramente l'aspirazione idealistica dei maschi del tempo, pur essendo convinto, come Wister, del fatto che non si poteva conquistare quello che prima non si era stati capaci di affrontare; anche Joseph Le Conte fa notare che «la vera virtù non consiste nell'estirpare la parte meno valevole ma nell'assoggettarla a quella più meritevole. Più difficile la vittoria, più meritevole lo sforzo compiuto, se l'esito è positivo». Il vero conflitto tra uomo e donna era determinato dall'evoluzione spirituale del maschio antitetica ai bisogni materiali e regressivi della femmina. Era essenziale per il virginiano lasciare la sua donna a singhiozzare sul pavimento ed affrontare decisamente il suo avversario in campo aperto e ucciderlo, ignorando la seduzione di quel caldo e morbido corpo che una creatura debole di mente gli faceva balenare davanti affinché rinunciasse alla sua impresa. Le Conte spiega che «la parte superiore deriva vigore e resistenza dal legame che l'unisce alla parte inferiore, più forte, e questa a sua volta, congiunta a quella superiore, più divina, ne rimane purificata, raffinata, esaltata, e tutto l'essere, per la loro reciproca azione, diventa migliore».

I pittori del tempo erano affascinati da questa tematica; tuttavia, anche se qualche volta rappresentavano il trionfo del principio superiore dell'uomo, il fatto stesso di riuscire più

facilmente a connotare il principio inferiore, secondo il solito modello di venustà femminile, li rendeva più pessimisti di Le Conte circa l'esito del conflitto tra processo evolutivo e processo degenerativo.

Eppure l'immagine dell'uomo nel momento supremo del suo sforzo creativo era molto allettante; lo dimostra significativamente il dipinto di Ferdinand Hodler «Sguardo nell'eternità» (VII, 3), riprodotto su «Jugend» nel 1908. Il giovane Paul Klee, all'inizio del suo diario datato 1901, nell'esaltazione di ispirati sogni di trascendenza esclama, rivolgendosi alla donna ideale, «Appoggiati a me e seguimi; chiudi gli occhi se l'abisso si spalancherà sotto di noi. Abbi fiducia in me e nell'alto spirito di ghiaccio. Allora saremo entrambi simili a Dio».

Lo scultore Ludwig Habich scolpì il suo «Giovane che prega» (VII, 4) su un piedistallo ideale; rappresenta la perfetta virilità — un ginocchio ancora posato a terra, ma tutto il resto del corpo teso in alto, spinto da un'intensa concentrazione spirituale —, immagine della monade di cui parla Weininger nel momento della trasfigurazione da materia a puro intelletto. Il pittore e illustratore tedesco Hugo Höppener, meglio conosciuto come Fidus, eseguì molte opere divenute assai popolari (olii, acquerelli, disegni), che egli stesso riprodusse in serie e intitolò *Lichtgebet*, cioè preghiera alla luce, il sole maschile della trascendenza, in cui mostra figure maschili su promontori, simili a quelle di Hodler ma con il corpo teso verso l'alto nella posa caratteristica della scultura di Habich. Fidus, fervente ammiratore di Leni Riefenstahl e del suo «ritorno alla natura», e che, negli anni più maturi, divenne un fedele seguace delle teorie ariane promulgate da Hitler e dai nazisti, credette fermamente che il compito di una donna si limitasse a generare futuri superuomini e che, per essere più adatta allo scopo, dovesse provare d'essere fertile come la natura e passiva come un vegetale; se invece della sua abilità riproduttiva avesse voluto esibire la sua creatività, allora sarebbe stato meglio per l'uomo, sempre teso verso la gran luce della saggezza, calpestarla e sradicarla, secondo le indicazioni presenti nel progetto di un suo libro. La figura che Fidus preferiva rappresentare era quella del maschio nella sua ascesa spirituale, le gambe trattenute dall'abbraccio di una seduttrice nuda che intende tenerlo legato alla sua materiale sensualità.

Numerosi altri pittori — generalmente tedeschi, qualcuno

VII, 3. Ferdinand Hodler (1853-1918), «Sguardo nell'eternità» (1903).

VII, 4. Ludwig Habich (1872-1949), «Giovane che prega», bronzo (1912 ca).

anche inglese — rappresentarono lo stesso tema. Ludwig Fahrenkrog, per esempio, nel suo quadro «L'ora sacra» (VII, 5), mostra un giovane ariano simile a un dio, il miglior esemplare che l'eugenetica evoluzionistica potesse offrire come modello del futuro dominatore della razza, ritto su una distesa coperta di fiori, che alza le braccia, nella posa favorita da Fidus, per ricevere la benedizione del sole nascente. Alle sue spalle, a sinistra, si scorgono le figure inginocchiate dei genitori in atteggiamento di doveroso rispetto verso il figlio che trionfa sopra la materia; a destra, sempre a debita distanza dal superuomo, si vede la figura prostrata di un altro uomo, probabilmente il fratello che, avendo

VII, 5. Ludwig Fahrenkrog (1867-1952), «L'ora sacra» (1912 ca).

fallito nel suo compito di coltivare il suo intelletto virile, è destinato a strisciare sulla terra come un animale schiavo delle sue passioni. Il posto che gli compete è tra le donne: la moglie protettiva e materna, la vergine sorella modestamente inginocchiata ma colma di orgogliosa dignità e, quasi nascosta nel gruppo, una Maddalena piangente e terrorizzata che cerca di celare la sua vergogna nascondendo il volto tra le pieghe della veste. Questo quadro, abilmente composto, esprime però quell'idealismo borghese di cattivo gusto, tanto popolare tra la maggior parte degli intellettuali fin de siècle, che anticipa quello imperante del Terzo Reich. Osservando lavori del genere si comprende perché l'estetismo modernistico fece subito presa sulla nuova generazione di pittori; è scoraggiante però constatare che quasi tutti non riuscirono a liberarsi dalle angustie dell'accademismo di Fahrenkrog, portandosi dietro, nel loro coraggioso modernismo, tutto il suo bagaglio ideologico.

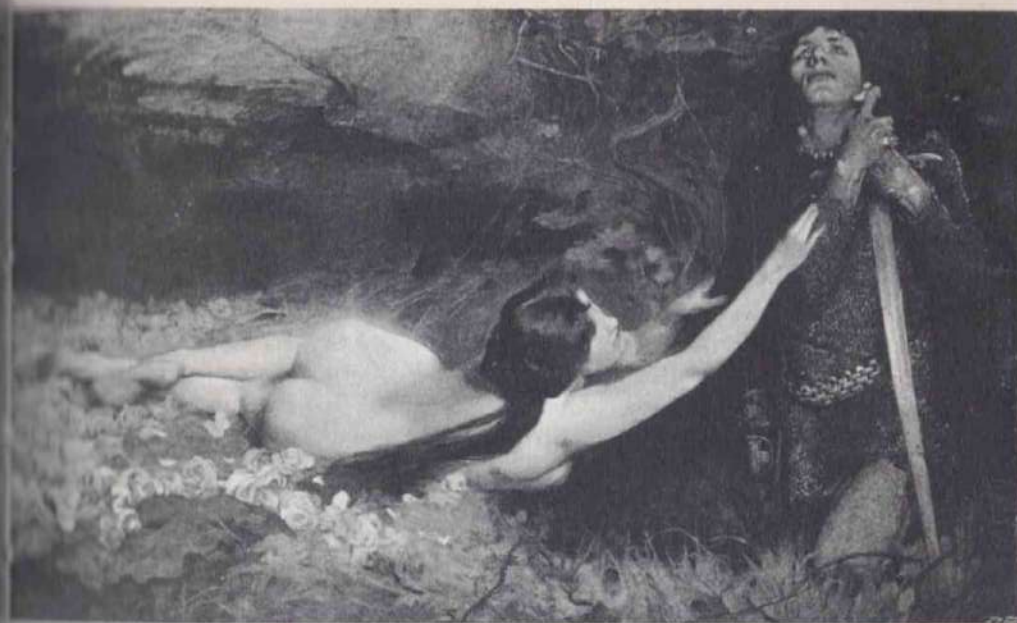
VII, 6. William Adolphe Bouguereau (1825-1905), «Amore e Psiche» (1899).

Il tema del giovane maschio in lotta che sostiene il peso della compagna è rappresentato in Francia da Bouguereau, con un tocco di leggerezza tutta francese che si contrappone al pesante tono concettuale proprio dei tedeschi, come è evidente nel suo dipinto «Amore e Psiche» (VII, 6). Nel mito, Psiche è la personificazione dell'anima e possiede grandi ali da farfalla; Cupido — conosciuto come Eros o Amore — incarna la parte più lubrica; Bouguereau volle adattare il mito alle moderne teorie rendendo Cupido simile a un dio e lasciando Psiche in secondo piano. Cupido è mostrato con ali di serafino mentre si eleva verso un amore superiore a quello che Psiche gli può donare; Psiche tiene il capo voluttuosamente rovesciato all'indietro, e con aria esausta e inutili ali da falena s'abbandona incapace all'abbraccio di Cupido. Charles Ricketts, in una incisione su legno del 1901, rappresenta lo stesso mito insistendo con maggiore incisività sull'ascesa del maschio ostacolata dal peso della donna. «Il volo di Cupido» di Ricketts mostra Psiche secondo il modello archetipo del rampicante avvinto disperatamente alle gambe del giovane

dio, mentre questi, spiegate le ali da serafino, tenta di innalzarsi liberandosi dal suo abbraccio; Psiche non ha ali: secondo l'artista, in accordo con il cliché del tempo, ella poteva avere l'aspetto di una donna su un comune letto disfatto.

La grande tela di Laurence Koe, «Venere e Tannhäuser» (VII, 7), esposta alla Royal Academy nel 1896, illustra un voluttuoso tema wagneriano; Wagner, con le sue opere fornì molto materiale narrativo all'iconografia misogina di fine secolo; Weininger stesso lo considerava «il più grande uomo dopo Cristo».

Le tematiche mitologiche e wagneriane erano dunque le preferite per raffigurare la simbolica lotta tra le forze superiori e quelle inferiori, tra il principio maschile e quello femminile, conflitto, questo, che si può verificare anche nell'intimo di uno stesso individuo. «La lotta dell'anima contro il peccato», secondo il titolo di un quadro di Sigismund Goetze del 1895, si pensava avesse luogo ogni volta che un uomo incontrava una donna, rinnovando così la battaglia tra i sessi. Altri pittori, come Gustave Moreau, Emile Lévy, George Frederick Watts e Franz von Stuck, preferirono rappresentare il commovente mito di Euridice la cui bellezza induce Orfeo a voltarsi per guardarla, causando in tal modo il definitivo ritorno al grembo della terra di Euridice che, a sua volta, provoca la morte di Orfeo, il coraggioso idealista che ha invano tentato di resistere alla tentazione della carne cercando di condurre la donna amata verso l'empireo del pensiero. Edward Burne-Jones interpretò più aggressivamente il familiare mito di Fillide e Demofonte, raffigurando Fillide non come la ninfa che si uccide per amore ma come una creatura mostruosa, secondo l'immagine del rampicante avvinto, che, con la sua bellezza, cerca di trattenere lo spaventato Demofonte avvincendolo nelle spire del suo abbraccio e ipnotizzandolo con il potere dei suoi occhi.

John William Waterhouse, che amò rielaborare tematiche già svolte da poeti romantici inglesi, nel 1893 presentò la sua versione della *Belle dame sans merci* di Keats alla Royal Academy; anche lei tiene avvinta la sua preda con la seduzione dello sguardo e delle chiome, usandole come un cappio. Poiché, secondo il cliché del tempo, avere capelli lunghi significava possedere un'intelligenza corta, poeti e pittori pensavano che le trecce di una donna servissero magnificamente a suggerire quei pericoli che quella creatura, simile a un rampicante avvinto, poteva rappresentare; così, in accordo con il modello culturale di quegli anni, i lunghi

VII, 7. Laurence Koe (attivo tra il 1888 e il 1904), «Venere e Tannhäuser» (1896).

capelli femminili divennero sinonimo di trappola. La donna superfemminile doveva avere lunghe trecce d'oro, concetto che, negli anni settanta, fece dichiarare ad Abba Goold Woolson che, poiché i capelli lunghi sono dagli uomini «ritenuti la bellezza di una donna, ella si ammassa sul capo un tale ingombrante trofeo di pesanti trecce e se le appunta con una tale quantità di forcine che, costretta da questa moda, pensa al paradiso solo come a un luogo dove le sia permesso portare i capelli corti» (*Woman in American Society*).

Alla fine del diciannovesimo secolo questo simbolo di femminilità, significando debolezza di mente e regressiva materialità, faceva dire a Oscar Wilde, con una smorfia: «Lasciar invischiare la mia anima nei capelli di una donna/E diventare il cavalier servente della Fortuna giuro/Non lo voglio!». In *Atalanta in Calydon* Swinburne fa sì che Altea ammonisca Meleagro contro i pericoli d'amare una forte donna guerriera: «Né il fuoco né il ferro

né le avide guerre/Sono meno mortali delle sue labbra o delle trecce dei suoi capelli./Poiché veleno stilla da quelle, e sventura/ dalle altre e brucia la vita degli uomini» (*Collected Poetical Works*). In un'altra poesia di Swinburne, *Laus Veneris*, i capelli femminili connotano addirittura la testa di una gorgone: «Ah, cercandoti con labbra cieche, trovai/Intorno al collo le tue mani e i tuoi capelli intrecciati,/Mani che soffocano e capelli che trafiggono/Li sentii stringere improvvisi senza un suono».

La donna, pensano i poeti, divoratrice dello spirito, in quelle sue flessibili trecce d'oro trova un'arma formidabilmente mortale. Il pittore scozzese Thomas Millie Dow dipinse «La kelpie», uno spirito maligno dell'acqua (VII, 8) che sembra ammonire gli osservatori della sua seducente nudità, affinché osservino più attentamente i suoi capelli, minacciosi grovigli di vipere che le scivolano lente giù dal dorso posandosi sulla roccia che le serve da sedile. Così Arthur Symons, nella sua poesia *Divisions on a Ground* (*Poems*, in *Collected Works*) indica i pericoli che minacciano l'uomo che si lascia prendere nei tentacoli di queste seduttrici:

> There is a woman whom I hate and love:
> This is my sorrow: she has bound my neck
> Within the noose of her long hairs, and bound
> My soul within the halter of my dreams,
> And fastened down my heart into one place,
> Like a rat nailed upon a granary door;
> And she has gone a farther way than death.[1]

I capelli non erano l'unico mezzo con cui la donna tentava di trascinare l'uomo, teso verso l'alto, giù verso la terra; ogni parte del suo essere poteva servire allo scopo; ogni leggenda, ogni avvenimento storico potevano essere manipolati per suggerire la maligna volontà della donna di scalzare il maschio dal suo piedistallo. Perfino la famiglia non era rispettata, visto che anche là si potevano annidare queste creature vampiresche. Il pittore francese Evariste-Vital Luminais rappresentò, nel suo quadro «La fuga di Gradlon» (VII, 9), una leggenda bretone riportata

1 «C'è una donna che odio e amo:/ È la mia pena: ha stretto il mio collo/ Nei lacci dei suoi capelli, e imbrigliato/ L'anima nei miei sogni,/ E in un luogo ha costretto il mio cuore,/ Come un topo inchiodato sulla porta di un granaio;/ E più in là si è spinta della morte».

VII, 8. Thomas Millie Dow (1848-1919), «La kelpie» (1895).

per esteso in *One Hundred Crowned Masterpieces of Modern Painting*, un gradevole libro illustrato che riproduceva opere di questo pittore.

Gradlon era un antico re di Britannia e la sua capitale, d'Is, era situata nel luogo ora conosciuto come la Baia di Douarnenez, nella provincia di Finisterre [*sic*]. Secondo la leggenda, la città venne sommersa dalle onde dell'oceano che s'alzarono improvvisamente. Ci fu soltanto il tempo di fuggire velocemente. Montando il suo destriero, con la figlia in sella dietro di lui e accompagnato da san Gwenolé, il re cercava disperatamente di trovare una via di salvezza attraverso i tremendi marosi. Nel momento critico il monaco gridò: «Liberati da quel demonio che cavalca dietro di te, perché è lei che, con le sue sregolatezze, ha provocato la collera del cielo». Il re, riconoscendo in queste parole la voce di Dio,

VII, 9. Evariste-Vital Luminais (1822-1896), «La fuga di Gradlon: una leggenda bretone» (1884 ca).

ebbe il coraggio di abbandonare la figlia, e fu così in grado di mettersi in salvo in un luogo ora chiamato Douarnenez.

Max Slevogt, nel 1903, nel suo quadro «Il cavaliere» (VII, 10), con quell'estremismo proprio dei tedeschi, rese il tema della donna avvinta come un rampicante in modo eccessivo: la scena descrive un cavaliere, campione di virtù e gentilezza, letteralmente assediato da un gruppo di donne incredibilmente aggressive, di una bellezza moderna, che gli si aggrappano alle gambe, tentano di mettersi a cavalcioni sul suo dorso o gli si abbandonano intorno in un chiaro parossismo di desiderio.

Donne di questo genere avevano ovviamente dimenticato che il ruolo del rampicante era quello di una creatura simile al satellite luna che dipende totalmente dal maschio — il sole —, secondo la tematica illustrata perfettamente da Herbert Draper nel suo

VII, 10. Max Slevogt (1868-1932), «Il cavaliere» (1903).

quadro «Il giorno e la stella del mattino», esposto alla Royal Academy nel 1906. Il dipinto rappresenta il forte maschio, alato come un serafino, che sostiene una debole donna senz'ali aggrappata a lui. I versi che commentavano il quadro spiegano senza mezzi termini quale fosse il ruolo della donna: «Annullarsi nella luce del sole che ama/Annullarsi e morire».

Malgrado tutti questi buoni consigli la donna, perversa, continuava a rifiutare quella retta guida; la gigantesca tela di Solomon J. Solomon (tre metri per due), «Amore Sacro e Amore Profano» ne illustra esplicitamente il concetto. Secondo il commento di Henry Blackburn, annotato nel 1889,

Sospeso sulla cima di una montagna un angelo protegge con le sue ali un gruppo allegorico formato da moglie, marito e il loro bambino; subito sotto, in primo piano, una donna bellissima sta irretendo la sua vittima

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

per distruggerla e gli getta delle rose mentre lo trascina verso un precipizio. Tra i due gruppi antitetici un Cupido giace addormentato. Le figure in primo piano spiccano in una luce spettrale (*Academy Notes*).

L'angelo di questo dipinto appare più androgino che femminile, un essere al di sopra delle tentazioni della carne, cosa che non si può dire della bellissima donna in primo piano, sinistramente illuminata, che fa un uso così violento e perverso dei fiori; ella è ben lontana dall'ideale di fanciulla, fiore di virtù, che cammina tra i fiori, magari sui fiori, e non li usa come un'arma per indebolire la volontà morale di un uomo. Per influenza di Baudelaire, il nesso tra fiori e donna aveva assunto un significato negativo; così, i gigli vengono rimpiazzati da schiere di bellezze comuni e poco virtuose come quelle dei soffioni e delle margherite, che sembravano spuntare un po' dappertutto nell'ambito della cultura fine secolo. Per il pittore Marie-Félix Hippolyte-Lucas, le figlie di Tantalo rappresentavano esotici fiori di serra (VII, 11), tentatrici adolescenti, più accessibili ma molto meno integre dei frutti che tentavano il loro padre nell'Ade.

Il tema dello «spleen» e dell'ideale, anch'esso diffuso da Baudelaire, già entro il 1890 era diventato l'argomento di numerosi quadri. La seducente bellezza della lingua usata da Baudelaire fu il veicolo di divulgazione dei suoi concetti misogini; già fin dal 1850 aveva glorificato l'immagine del poeta, simile a un dio; suo permanente desiderio era spezzare le catene ed elevarsi al di sopra di un mondo squallidamente popolato da madri grette e da mogli autoritarie. Nella poesia *Bénédiction*, che introduce la sezione «Spleen et Idéal» delle *Fleurs du Mal*, il poeta esprime il suo terribile disgusto, a malapena trattenuto, per la madre; questa crudele donna materialista avrebbe preferito mettere al mondo «un nido di vipere», piuttosto che quel fiore di spiritualità del figlio. Ma ecco come egli reagisce:

> Vers le Ciel, où son oeil voit un trône splendide,
> Le Poète serein lève ses bras pieux,
> Et les vastes éclairs de son esprit lucide
> Lui dérobent l'aspect des peuples furieux.[1]

1 «Verso il Cielo, dove gli occhi suoi vedono un trono splendente,/ Sereno il poeta alza devoto le braccia,/ E la vivida luce del suo lucido spirito/Gli nasconde il volto infuriato delle genti».

VII, 11. Marie-Félix Hippolyte-Lucas (1854-1925), «Le figlie di Tantalo» (1902 ca).

La moglie del poeta, un'altra virago come la madre, ha altri progetti per il nostro sognatore; camminando per la strada con aria minacciosa, sbraita:

> Et mes ongles, pareils aux ongles des harpies,
> Sauront jusqu'à son coeur se frayer un chemin.
>
> Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
> J'arracherai ce coeur tout rouge de son sein,
> Et, pour rassasier ma bête favorite,
> Je le lui jetterai par terre avec dedain![1]

Queste donne di Baudelaire si scostano notevolmente dalle simboliche creature simili a rampicanti avvinti di cui s'è trattato fin qui; sono arpie che, sensuali e prive di cervello, vogliono tenere i loro uomini in soggezione al fine pratico di poterne usufruire in occasioni come quella raffigurata da Félicien Rops, in cui una giovane donna nuda è in adorazione di un enorme esemplare di

1 «Le mie unghie, simili a quelle di un'arpia,/ sapranno scavarsi una strada fino al suo cuore.// Come un giovane uccello tremante e palpitante,/ Strapperò quel cuore rosso di sangue dal suo petto,/ E, per saziare la mia bestia favorita,/ Lo getterò con sprezzo a terra!».

fallo eretto isolato dal corpo, posto sull'altare del suo desiderio.

La donna, nella concezione del tempo, era diventata una specie di frenetico animale da preda che assaliva il maschio per puro sadismo, simile a quel mostro degenerato e disgustoso, dalle mammelle di vecchia strega, che Carlos Schwabe, nel suo baudelairiano «Spleen e Ideale» del 1896, fa sorgere dalla spuma delle onde per circuire, come un serpente, il corpo di un biondo ragazzo-poeta dalle bianche ali che sta per ascendere verso il suo ideale.

Non bastava che la donna fosse debole di mente o perfino senza cuore, un peso per l'uomo; gli artisti e gli scrittori del periodo la vollero concepire come un pericoloso animale. Se, nel mondo del progresso evoluzionistico, le fosse stato permesso di farsi ascoltare, avrebbe cancellato ogni segno d'evoluzione; il conflitto tra uomo e donna veniva a connotare la lotta tra le forze dell'evoluzione e quelle del regresso. Gli intellettuali vollero chiarire al mondo che la donna era la Bestia delle Scritture e, peggio ancora, una perfetta conoscitrice dell'essere bestiale.

CAPITOLO VIII

Fiori velenosi. Le menadi della decadenza e il lamento ardente delle sirene

La bellezza costituiva la suprema tentazione per l'uomo; la pelle lunare di una donna era come l'eco carezzevole del suo desiderio, e l'incanto di un corpo femminile, sempre da scoprire, il satanico invito ad abbandonarsi; una struggente ninna-nanna per la mente affaticata del campione della virilità. L'agile Ulisse dal multiforme ingegno non si lasciò attrarre dai richiami dei sensi ma seppe navigare oltre le insidie del vizio alla ricerca della sua pecuniaria autosufficienza. Il maschio borghese del tardo diciannovesimo secolo già sapeva che l'io del Superuomo era potenziato dall'oro; ma temeva la bellezza misteriosa della donna e il solo pensiero di lei — con una sua volontà, una sua intelligenza e con i suoi desideri — era sufficiente a indebolire la sua forte individualità fondata sull'egoistica aridità del guadagno. La meraviglia di un corpo di donna, quella creatura radiosa di vita, non condizionata da alcuna motivazione di natura finanziaria, aveva il potere di affievolire la sua volontà di dominio.

Era l'ambiente culturale che circondava il maschio in evoluzione a creare quel perverso fascino femminile, proprio perché egli doveva attenersi a un'ideale moderazione se voleva giungere al successo nella sua competitiva lotta socio-economica. Così, la necessaria riservatezza con cui svolgeva la sua attività — non potendosi permettere di aver fiducia in nessun altro — veniva a identificarsi con una virtuosa astinenza. Il maschio borghese, osservando la madre o le sorelle, poteva presumere di conoscere le altre donne; ma, agli occhi dell'adolescente curioso, troppo spesso la madre appariva lontana, una creatura in ombra, fragile e malata, una santa, un «ideale», simile a quella adorata dal personaggio di Zola, padre Mouret, «il Vaso di Virtù scelto da Dio, l'eletto Seno in cui volle riversare il suo essere».

Le coetanee che poteva vedersi intorno, le sorelle e le loro amiche, non rappresentavano l'ideale trasmessogli dal padre,

l'immagine dell'angelo del focolare. Turbato, affascinato dal richiamo dei sensi — che gli sembrava ingiustificato e che interferiva sia con i suoi studi, sia perfino con le sue furtive letture di recenti scritti di naturalisti e bio-sessisti — entrava molto spesso nella maturità con un'inconsistente conoscenza della perversa natura femminile, senza aver realmente avuto un'esperienza diretta con nessuna di queste misteriose creature.

Nei suoi *Diari*, Paul Klee ci fornisce una candida immagine dello scapolo ventunenne del 1900, con le sue aspirazioni ideali e in lotta tra tentazione e rinuncia: «Tortuosamente, razionalmente, mi liberai della donna, ma non potevo liberarmi dal desiderio di guardare quelle affascinanti ragazze». Nel 1920 il romanziere Arnold Bennett descrive il comportamento del maschio colto nei confronti delle donne: «Troppo spesso le ha evitate con deplorevole vigliaccheria oppure con disprezzo, ugualmente riprovevole, oppure si è mostrato rozzamente goffo nei suoi rapporti sessuali e con una biasimevole mancanza di comprensione. Vi sono grandi uomini di cultura, il cui impegno coinvolge l'umanità intera, che non hanno mai baciato una bella donna, e quando se la sono trovata davanti non hanno saputo assolutamente che cosa fare» (*Our Women*).

I futuri maschi di questa generazione non ricevevano alcuna educazione sessuale da parte dei genitori, se non in forma velata, secondo le maniere adottate da Nicholas Cooke: «Per appagare i bisogni dettati dalla gioventù e per la salute di entrambi i partners, è sufficiente avere rapporti da una a tre volte al mese, qualora non si renda necessaria l'astinenza» (*Satan in Society*). Strano a dirsi, gli stessi libri che impartivano loro queste norme igieniche li informavano delle raccapriccianti perversioni alle quali le donne erano propense. Non mancavano poi Baudelaire e Zola, e i deliziosi nudi di Bouguereau a confonderli ulteriormente. Klee ci ha lasciato una testimonianza degli effetti di questi impulsi contraddittori nella mente di giovani intelligenti e fondamentalmente sensibili: «La mancanza d'esperienze sessuali crea mostri di perversione. Simposi di amazzoni e altre terribili visioni. Il triangolo Carmen-Margherita-Isotta. Un ciclo di Nana. *Théâtre des femmes*. Disgusto: una signora, la parte superiore del corpo appoggiata alla tavola, rovescia un recipiente colmo di lordura». Gli intellettuali borghesi e gli artisti che ambivano elevarsi a livelli mistici mai raggiunti prima — e molti erano

convinti di poterlo fare — si interessarono alla teosofia, alla massoneria dei Rosacroce, a filosofie millenarie e perfino ad elaborare teorie derivate da Poe circa l'immortalità dell'anima concepita come un'entità materiale. In politica, l'atteggiamento imperialistico del tempo trovava riscontro nei principi di Spencer e Darwin; il dominio sui deboli era giustificato dalla lotta per la vita. La natura non era più considerata una forza benigna, una guida, ma piuttosto una condizione primitiva che i più evoluti dovevano superare. I progressi compiuti dalla Natura nello sviluppo evolutivo erano, a dir molto, casuali e inutili; in un saggio famoso del 1881 intitolato *Sociology*, William Graham Sumner dichiara: «perché la vita sulla terra possa continuare bisogna lottare contro la natura». Des Esseintes, il protagonista del romanzo di Joris-Karl Huysmans *À rebours*, del 1884 — che venne anche occasionalmente tradotto in inglese come *Against Nature* — afferma che «la natura ha fatto il suo tempo»; e prosegue dicendo: «Nessuno può negare ch'essa si trovi in fase di decadenza e che abbia smesso da molto tempo di suscitare l'ammirazione nella mente semplice del vero artista; è venuto senz'altro il tempo in cui i suoi frutti vengano tutti sostituiti da quelli dell'arte». Il personaggio funge da portavoce per divulgare il concetto degli esteti del tardo diciannovesimo secolo dell'arte per l'arte; ma quel concetto riflette anche il principio evoluzionistico. Si pensava infatti che l'artista dovesse crearsi un ambiente d'intellettuale purezza e bellezza in cui sviluppare le sue più alte percezioni morali secondo la raffinata sensibilità degli esseri più evoluti.

In questo superiore mondo di bellezza — essendo la loro bellezza parte di quella creazione ideale — le donne potevano avere un ruolo se si lasciavano riplasmare dall'artista, stimolandolo così a comprendere meglio quella sfera d'armonia. Tuttavia, essendo creature indifferenziate, potevano soltanto essere usate come «ricettacoli di valori riflessi», secondo quanto asserisce Weininger. Era l'artista che, nell'atto creativo, scopriva la bellezza ideale di una donna e su di lei rifletteva la sua forza espressiva; semplicemente, «imprimeva il suo ideale sulla sua personalità» (*Sesso e carattere*).

Se la donna si fosse accontentata di questo ruolo passivo, di servire come argilla nelle mani creative dell'artista, tutto sarebbe stato perfetto; ma, sotto il sottile strato di civiltà di cui l'uomo con il suo spirito poetico l'aveva ricoperta, la donna era rimasta una

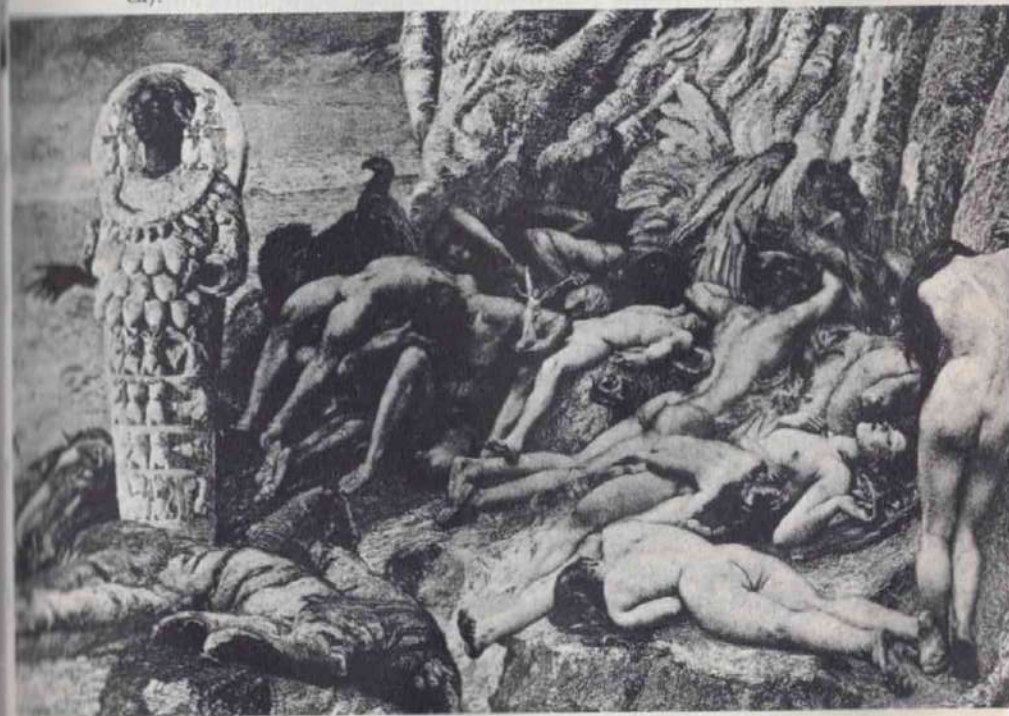
creatura primitiva, soggetta a un'atavica regressione. Con i suoi istinti terreni, era la personificazione della terra fertile e umida, una palpitante distesa paludosa, trappola viva per il maschio che avesse potuto assorbire e assoggettare ai suoi semplicistici bisogni fisici. Era l'incarnazione della natura in eterna lotta con l'uomo, il cui proposito era di valicare i limiti imposti dalla natura; non più simbolo di domestiche felicità e di materno autosacrificio, ma grembo della terra che tutto riceve, recipiente della fiera virilità, tentazione per l'adolescenziale spirito dell'uomo.

Secondo la viva fantasia di Zola, la terra fertile era la profonda caverna dove gli amanti Albine e padre Mouret facevano la loro conoscenza carnale. La terra suggerì alla mente dell'artista l'immagine della ninfa dal dorso spezzato: «Un'immensa testa verde ricca di capelli, ornata da un profluvio di fiori, i cui riccioli ricadevano ovunque, follemente scarmigliata, la visione di una giovane donna gigantesca che rovesciasse il capo nella convulsa eccitazione del proprio orgasmo, una corrente di copiosi capelli che esalavano onde di profumi».

Zola prestò al sacerdote protagonista del romanzo i suoi stessi accesi desideri, e nella donna proiettò le immagini della terra e della luna, ne fece una disperata tentatrice in un passo che è certo tra i più scottanti di tutta la letteratura:

La vasta pianura si stendeva davanti a lui, più intensa sotto i pallidi raggi obliqui della luna. Ulivi, mandorli, esili tronchi apparivano come macchie grigie tra la confusione delle grandi rocce che si prolungavano fino alla linea oscura delle colline all'orizzonte, larghe chiazze d'ombra, linee spezzate, lembi di rosse estensioni dove stelle incandescenti apparivano per mirarsi l'un l'altra; macchie chiare, gessose, sembravano abiti sparsi di donne addormentate nelle oscure cavità del terreno. Di notte, questa campagna ardente assumeva l'aspetto torturato di una donna consumata dalla lussuria. Essa dormiva, avendo rigettato ogni cosa potesse coprirla; il suo corpo si muoveva, si contorceva, le sue gambe si aprivano appassionatamente, esalando in un respiro infuocato il forte odore di una bella donna addormentata immersa nel suo sudore. Come una possente Cibele supina, i seni eretti, il ventre esposto al chiarore della luna, ancora ubriaca del calore del sole, ansante dal desiderio d'essere fecondata (*La faute de l'Abbé Mouret*).

La donna, dunque, dea della fertilità, come Cibele, la signora della natura bruta, compagna occasionale del leone, alla quale nell'antichità classica si offrivano i genitali dei tori per mitigarne l'insaziabile desiderio. Anche Artamonov, in *Gli affari degli Artamonov* di Gor'kij, mentre osserva Paula Menotti eseguire il suo rituale di seduzione, paragona la donna a un «abisso senza fondo della natura», mitica «macchia boscosa in umido terreno dove l'erba cresceva particolarmente verde e setosa, ma se ci si addentrava, ci si perdeva risucchiati nella palude». La sua fame era inesauribile, la sua fertilità si rifletteva su ogni cosa, era Diana di Efeso, dalle innumerevoli mammelle, come l'avevano raffigurata F. Khnopff e altri pittori simbolisti; era il cerchio della luna che riassorbe il sole e consuma l'anima e il corpo degli uomini; «simbolo del mistero della crudele insensibilità della Natura e della rovina di tutti i suoi figli: uomini e mostri, vincitori e animali» secondo il giudizio che W. Walton, in *The Chefs d'Oeuvre of the Exposition Universelle* (1900), diede del quadro di Aristide Sartorio (VIII, 1), che rappresenta la dea che tutto distrugge.

VIII, 1. Aristide Sartorio (1860-1932), «Diana di Efeso e gli schiavi» (1899 ca).

La mente degli artisti era stata in un certo senso influenzata dalle ricerche scientifiche degli evoluzionisti che li avevano spinti a raffigurare l'idolo di Efeso dalle molte mammelle. Darwin attribuisce «i casi non molto rari di donne con un soprannumero di mammelle al processo di regressione»; si trattava, per lui, di un interessante esempio dell'esistenza del legame tra la donna e il mondo animale da cui essa proveniva; ancora una volta, dunque, la scienza offrì agli artisti l'opportunità di aggiornare le loro immagini ispirandosi alla mitologia classica. Diana di Efeso, l'idolo pagano della fertilità, delle ataviche tendenze femminili, secondo il concetto moderno scientificamente provato divenne l'icona del ritorno della donna a fasi primordiali; e così i pittori la dipingevano, con le «mammelle in soprannumero, generalmente collocate sul busto in modo simmetrico» (*The Descent of Man*).

Anche Flaubert aveva fornito materiale per sviluppare questa tematica, ispirando direttamente Sartorio; nel suo libro *La tentation de Saint Antoine* così descrive l'apparizione dell'idolo al tormentato eremita:

> Leoni si appoggiano alle sue spalle; frutta, fiori e stelle si incrociano sul suo busto; più in basso compaiono tre file di mammelle, e dal ventre fino ai piedi è strettamente racchiusa in una guaina su cui si vedono sporgere in rilievo, dal centro del corpo, tori, cervi, grifoni e api. Si mostra in un bianco bagliore a causa di un disco d'argento, tondo come la luna, collocato dietro al capo.

In *Marius the Epicurean* (1885), di Walter Pater, il protagonista spiega come veniva concepita Diana, non in quel mondo comico-classico in cui è ambientato il romanzo ma nell'ambito intellettuale del tardo diciannovesimo secolo nel quale Pater viveva: «È il simbolo perfetto e profondamente complesso di una condizione in cui l'uomo aveva ancora a che fare con gli animali; essi non costituivano il suo gregge, né qualcosa di cui si potesse servire (secondo l'idillica versione del mondo odierno), ma erano suoi eguali, amici o nemici: in rapporti di odio e amore primordiali, di rivalità e bisogni comuni». Gli «aspetti umani» del culto di Diana, dice Marius, sono «oggi del tutto dimenticati» e, associando Pater il mondo classico con quello degli anni ottanta, afferma che, nel «rituale» artistico del tempo, «era la Divinità del Massacro — Diana efesia, che esigeva il sacrificio dei marinai

naufragati sulle sue coste — la cacciatrice crudele, protetta dalla luna, apportatrice tra le creature selvagge non solo di morte ma d'idrofobia».

Simile alla dea dagli impulsi primitivi, la donna cercava di distogliere l'uomo dal suo compito divino, di trascinarlo verso un'esistenza basata su bisogni materiali; nel maschio, ella coglieva l'aspetto meno evoluto, la sua sessualità e, facendo leva su di essa, tentava di condurlo al livello da lei occupato sulla scala evolutiva. Divenne, per l'uomo, l'incubo del suo lontano passato, una creatura sempre pronta a usare il fascino della sua bellezza fisica per perderlo proprio mentre era intento a raggiungere la sua perfezione spirituale. Niente più di una farfalla dorata, una forza cieca della natura, il cui stesso modo di agire palesava il suo intimo legame con il mondo animale. La Nana di Zola possiede una «criniera di capelli biondi sciolti sulle spalle», che «le coprono il dorso come il vello di una leonessa»; è «un'impudica creatura della giungla», possiede «fianchi e schiena da puledra». Tanto profonda è la sua affinità con i cavalli che, alle corse, quando una cavalla chiamata come lei sta per vincere, ella stessa sembra mutarsi in puledra: «Sul sedile, senza rendersi conto di quello che stava facendo, Nana aveva cominciato a dimenare i fianchi e le cosce, come se anche lei stesse correndo in gara. Spingeva il ventre in fuori, pensando che questa posizione aiutasse la puledra».

Essendo uno strumento della natura, una creatura incredibilmente vorace pronta a lasciarsi inghiottire dal «coagulo di fluido seminale» che si pensava fosse il cervello dell'uomo, non sorprende che apparisse in ogni dove, sotto ogni aspetto immaginabile, per accendere il disperato desiderio del maschio. Il fiore, che connotava la donna nella sua virginale fragilità e purezza, ora la rappresentava ambiguamente, secondo il volgare significato che acquistano le comuni margherite nei dipinti di Hippolyte-Lucas. Baudelaire stesso si era riferito alle donne come «fiori del male», allontanandole definitivamente da qualsiasi ideale di liliale vacuità. Nel suo quadro intitolato appunto «I Fiori del Male» (VIII, 2), del 1896, Thomas Theodor Heine illustra il concetto sessista in luce discriminante, rappresentando un negro, alle spalle di una donna bianca, che la spinge simbolicamente a cogliere lo sterile fiore della sensualità.

Lasciarsi circondare dai fiori significava abbandonarsi agli

VIII, 2. Thomas Theodor Heine (1867-1948), «I Fiori del Male» (1896).

sfrenati desideri della donna; qualcuna poteva addirittura congiungersi con essi ed essere resa fertile! Zola lo suggerisce attraverso il personaggio di Albine:

Dalle sue dita piovevano rose, grandi teneri petali che possedevano la rotondità e la rosata purezza del seno di una vergine. Come una palpitante nevicata, già le rose nascondevano i suoi piedi accavallati nell'erba. Rose cadevano sulle sue ginocchia, coprendole l'abito, sommergendola fino alla cintola; mentre tre petali, caduti per caso nell'incavatura tra i seni, sembravano tre piccoli angoli della sua adorabile nudità (*La faute de l'Abbé Mouret*).

Questa nuova immagine si offrì ai pittori di fine secolo che cercavano nuove vie per esprimere la loro immaginazione erotica e per alimentare, nello stesso tempo, quella del facoltoso maschio borghese: la donna-fiore, una massa palpitante di petali che vuole raggiungere il maschio per esaurirlo, con i suoi pistilli che bramano d'essere fecondati. Il concetto, oggi innegabilmente comico, fu espresso con la massima serietà da Maximilian Lenz in un dipinto del 1899: mostra un intellettuale che passeggia solitario tra primaverili campi fioriti, la mente indubbiamente

VIII, 3. Maximilian Lenz (1860-1948), «Sogno in pieno giorno» (o «Un mondo») (1899).

impegnata in esaltati sogni sul futuro dell'uomo, ignaro d'essere circondato da schiere di allegre ragazze, in vesti che lasciano trasparire le forme, che reggono, o meglio, sembrano loro stesse, dei fiori su lunghi steli. Queste damigelle un po' bizzarre sono come dei fiori tentatori che incitano il serio pensatore ad abbandonarsi ai loro petali palpitanti (VIII, 3). Claude Phillips, nel 1894, commentando il dipinto di Georges Rochegrosse «Il Cavaliere dei Fiori» sul «Magazine of Art», fa notare che la connotazione erotica acquisita dal fiore derivava da molte fonti, tra cui, non ultima, quella wagneriana, presa a prestito dal *Parsifal*; infatti, in una scena dell'opera il giovane eroe resiste al richiamo delle fanciulle-fiore; Philips definisce argutamente quelle fanciulle dalle teste di petali delle «sirene terrene», associando queste villanelle a seno nudo con le più autorevoli abitanti del mare.

Zola, con la sua descrizione dell'incontro di Serge Mouret con

Albine tra i fiori, fornisce un altro spunto ai pittori del 1900; lo scrittore riesce perfino a trasformare un recesso fiorito in un luogo di dubbia reputazione:

Fiori palpitanti si aprivano come mostrando la loro nudità, simili a corsetti che, slacciandosi, lascino intravedere la bellezza dei seni. C'erano rose gialle che sembravano riflettere la carnagione dorata di fanciulle abituate all'aria aperta, rose paglierine, rose color limone e rose color del sole, tutte le sottili sfumature di pelli abbronzate sotto cieli ardenti. Le rose tea, dal tenue incarnato appena velato di rugiada, che si aprivano con ritrosa modestia mostrando la setosa morbidezza delle loro parti nascoste, leggermente venate d'azzurro. Rose carnicine deliziosamente sbocciate: appena un'ombra di colore bianco rosato, il piede di una fanciulla nell'acqua di una sorgente; di un rosa delicato, più pallido del rosato biancore di un ginocchio che un poco si scopre, del luminoso candore del braccio di una giovinetta che spunta, rischiarandola, da un'ampia manica; di un rosa deciso, porpora satinato, nude spalle, boccioli di seni nudi, fiori semi-aperti di labbra femminili, esalanti l'odore di un caldo respiro. E cespugli di rose rampicanti, grandi cespugli che lasciavano cadere petali bianchi, che allacciavano a grappoli tutte queste rose di carne, nella purezza della loro impalpabile trasparenza; mentre qua e là rose vermiglio scuro, quasi nere, spezzavano il candore nuziale come un'ardente ferita. La profumata foresta portava all'altare la verginità di maggio verso la fertilità di luglio e agosto; il primo inconsapevole bacio, colto come un fiore, la mattina delle nozze (*La faute de l'Abbé Mouret*).

Quando un fiore rappresenta la tentazione e una liliale verginità si muta negli accesi petali di una rosa, il fiore, divenuto ormai simbolo del male, connota il multiforme erotismo della donna.

La mente del maschio della metà del secolo, ossessionata dal sesso, non poteva certo essere placata da affermazioni progressiste come quelle di Edward Carpenter, che tentò con ogni sforzo di agire da intermediario per conciliare gli opposti nella lotta uomo-donna. Optò per un mondo che potesse offrire una maggior varietà di pensiero e azione di quella permessa dalla concezione dualistica, ma riuscì soltanto a inasprire lo sprezzo e il timore che il maschio sentiva nei confronti della donna, perpetuando i miti bio-sessisti. Carpenter era anche influenzato negativamente dal pensiero di Havelock Ellis, che accettava senza esitazione le dottrine di Karl Vogt e di Charles Darwin circa la natura primitiva delle donne, dottrine che Ellis aveva ripreso nel libro *Man and Woman* del 1894, un testo storicamente importante ed

eccezionalmente disinibito per quell'epoca. Carpenter ne ripeté i concetti in *Love's Coming of Age*, del 1896, ma già due anni prima, nel suo trattato *Woman and Her Place in Free Society*, li aveva più ampiamente espressi; nel suo prestigioso libro, oltre a suggerire un certo numero di ragionevoli riforme, esprime anche l'opinione, ormai scontata, che la donna vive esclusivamente di sesso e per il sesso. Dice Carpenter:

Nella donna, più che nell'uomo, le funzioni vitali ruotano intorno al sesso; di regola, nella specie umana come in quelle inferiori, il processo evolutivo fa sì che la femmina sia meno soggetta ai mutamenti e, più del maschio, mantenga le caratteristiche della specie. A queste differenze fisiologiche si aggiunge il fatto che, dei due, la donna è più primitiva, intuitiva, emotiva. Anche se il suo campo d'azione non è così universalmente vasto, i grandi processi inconsci della Natura operano soprattutto in lei.

Secondo Carpenter la donna non è in grado di distinguere tra lussuria e impulso spirituale, mentre il maschio lo è, e ciò «risveglia in lui la consapevolezza dell'errore e del conflitto insiti nella sua natura». La donna non è generalmente consapevole di tali contrasti d'ordine morale «perché è più simile a un bambino e a un selvaggio». Con un pizzico di liberalismo, Carpenter enuncia teorie che non sono affatto dissimili da quelle di Michelet e conclude che la creatura femminile dovrebbe essere considerata come il punto d'equilibrio al quale «L'uomo, dopo tutto il suo vagabondare fisico e mentale, tende continuamente a ritornare, domestico luogo ove riposare, ritemprarsi, ritrovare la sua intima armonia, ispirazioni per altre conquiste nel mondo, fuori dal suo centro di vita» (*Love's Coming of Age*).

Perfino con questi buoni propositi, in comune con altri, Edward Carpenter non faceva che confermare il sospetto, nutrito dal maschio di fine secolo, che la donna possedesse una natura primitiva, simile a quella delle razze selvagge e che fosse, per esempio, spinta dall'irrefrenabile impulso della danza ritenendola così responsabile di certi riti silvani; non più rifugio per l'uomo stanco, ma sempre estaticamente intenta alle sue danze incivili. Gli esperti erano perfettamente in grado di spiegare il motivo della sua necessità di compiere continuamente movimenti ritmici. Harry Campbell, per esempio, aveva scoperto nella danza un'altra «forma di attività fisica, connaturale alla donna civile

come al bambino, più che all'uomo civile». La sua predilezione per il ballo non sorprendeva nessuno, dato che «il bambino, come il selvaggio, ama molto danzare»; quindi, la danza «costituisce una forma d'eccitazione in armonia con il temperamento emotivo della donna». Esprimendosi in tono scientifico, Campbell suggerisce che:

le diffuse rappresentazioni danzanti del Medio Evo erano connesse con la guerra e con certe danze rituali tra i selvaggi. I movimenti compiuti in queste danze tendono a suscitare forti emozioni e stati d'esaltazione; come particolari movimenti sono suggeriti da differenti emozioni, così i movimenti che esprimono date emozioni possono provocare emozioni analoghe. Queste danze selvagge, quindi, rivelano impercettibilmente quei sintomi di parossistico isterismo che hanno indotto quei particolari movimenti; movimenti «isterici», come li definisce, credo, Sir W. Roberts e in seguito Gowers. È possibile dunque che l'amore per la danza, così fortemente sentito dalle donne, dipenda dalla loro natura nervosa predisposta all'isteria. La danza offre loro l'occasione di sfogare la loro trattenuta emotività (*Differences in the Nervous Organization of Man and Woman*).

Essendo la donna spinta a danzare dal suo incontrollabile impulso, veniva di conseguenza accusata di possedere un sistema nervoso tendente all'isteria; con la danza, per chi ancora non lo sapesse, ella sfogava la sua cronica «iperestesia sessuale». Come afferma Arthur Symons, «l'attuale malattia d'amore è causata dai nervi» (*Selected Poetry and Prose*). Perfino il termine *isteria* — la parola greca che significa utero e che venne a designare una malattia — fu associata alla sessualità femminile; sebbene Havelock Ellis, in *Man and Woman*, metta in guardia contro «l'errore di credere che ci sia qualche nesso speciale tra l'isteria e gli organi sessuali», egli ammette tuttavia che l'errore è «probabilmente nato dal fatto certo che, nelle donne, la sfera sessuale è di gran lunga più intensa di quella degli uomini». Ellis ammette che la tendenza degli esperti della generazione precedente di associare l'isteria con «l'eccitazione sessuale, in qualsiasi forma latente o in qualsiasi manifestazione patologica degli organi sessuali», è probabilmente inesatta, ma insiste che «molti sintomi dell'isteria hanno le loro radici nella sessualità» e, perfettamente d'accordo con Clouston, ne cita la definizione della malattia: «la mancanza di controllo inibitore esercitato sugli istinti riproduttivi e sessuali delle donne dalle superiori funzioni mentali e morali». Non era

più possibile dubitare del legame esistente tra danza e isteria. Ecco, a proposito, che cosa ne dice Havelock Ellis: «Una delle ragioni per cui le donne amano danzare è che la danza permette loro di esprimere in modo convenientemente armonioso la loro eccitazione neuro-muscolare, che potrebbe altrimenti manifestarsi in forme più esplosive».

Le donne dunque, danzando, esprimevano il loro stimolo sessuale; tutte quelle fanciulle danzanti sui prati, in mostra ogni anno, volevano significare creature isteriche che cercano in tal modo di sfogare il loro eccitamento. Spesso i loro movimenti sono molto contenuti, sembrano delle collegiali lasciate libere, durante una gita, di esaurire le loro energie per impedire che poi qualcosa di spiacevole possa accadere nei loro dormitori. Giovani adorne di gale e di fiori, colte mentre ballano intorno al palo di calendimaggio, in atto di devozione alla dea Maia, signora della primavera e della fertilità, esprimendo così, ingenuamente, la passione che arde dentro di loro; oppure raffigurate in oscuri angoli di foreste o su distese desolate, libere da ogni indumento in onore di Madre Natura; generalmente, in questi casi Pan è con loro — simbolo del principio dionisiaco, bestialmente regressivo, latente nel maschio — per incitarle con il suo flauto a iniziare danze sfrenate, e al cui richiamo ben poche potevano resistere. Ogni volta rispondevano al magico flauto di Pan con movimenti significativi d'incontrollabile timor panico, come documenta vivacemente il pittore americano (nato in Australia) F. Humphry Woolrych in una delle sue composizioni, riuscendo quasi a farci udire la musica del dio (VIII, 4).

Non tutti i pittori affermati della fine del secolo riuscirono, come Woolrych, a rendere in modo tanto originale l'idea dei movimenti di danza abbinati alla musica; la maggior parte di essi si limitò ad accettare la lezione degli accademici; ne è un esempio Johann Victor Krämer che, rappresentando gioiose ninfe danzanti, sembra voler suggerire il posto che compete a una donna nella scala evolutiva, lo stesso occupato dal mitico fanciullo satiro dal piede faunesco (VIII, 5). Il loro aspetto è quello di donne dell'epoca, solo raffigurate mentre si muovono in modo sfrenato e impudico, creature che hanno preferito la compagnia di un essere metà ragazzo e metà animale, che connota lo stadio pre-evolutivo dell'uomo.

Nella composizione di Maximilian Lenz, che abbiamo già

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV.

VIII, 4. F. Humphry Woolrych (1864-1941), «La musica di Pan» (particolare) (1900 ca).

VIII, 5. Johann Victor Krämer (1861-1949), «Ninfe danzanti» (1895 ca).

DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

VIII, 6. Robert Blum (1857-1903), «La danza» (particolare di un pannello murale) (1890-1900).

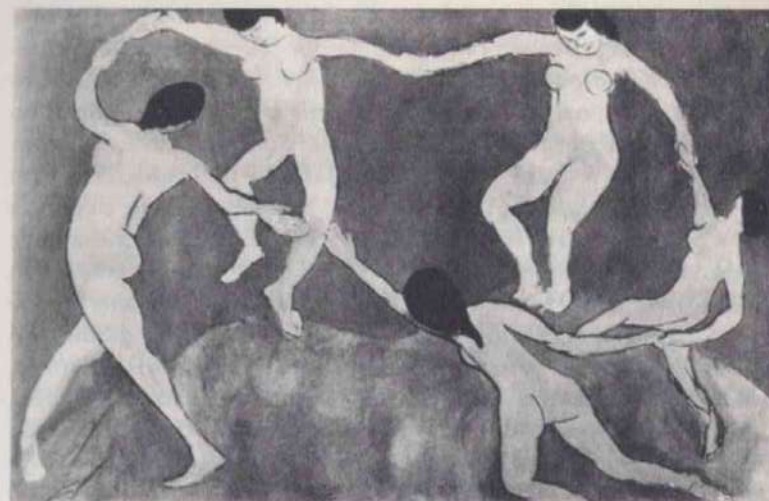
esaminato, le danzatrici sullo sfondo che insidiano il pensoso intellettuale nel prato sono mostrate nei vari momenti del loro trasporto e una rovescia il capo all'indietro con tale foga da rischiare uno strappo muscolare. Anche le ninfe che appaiono sul murale per il Mendelssohn Hall Glee Club di New York (VIII, 6), di Robert Blum, sembrano rischiare un incidente del genere, o peggio, un dorso spezzato. Nel dipinto di Emil Vloors, «Girotondo» (VIII, 7), una delle danzatrici, abbandonandosi all'indietro con trasporto, appare come sospesa nell'aria. Nel quadro di Henri Matisse, che rappresenta donne danzanti in cerchio (VIII, 8), la tecnica è certo innovativa, ma il soggetto non fa che ripetere il tema allora in voga.

Il fascino dell'adolescenza, sentito da tanti pittori, si riflette in molte opere del periodo dove compaiono fanciulle vicine alla pubertà, come in un quadro di Francesco Gioli, molto ammirato alla Biennale di Venezia del 1907 (VIII, 9). Il successo di Cléo de Mérode come danzatrice era in parte dovuto alle sue forme infantili; in una delle sue danze, «Frine» — titolo pieno di promesse di erotici brividi forniti da un'adolescente — fu molto abile a sfruttare quelle sue qualità. Alla fine del secolo gli uomini

VIII, 7. Emil Vloors (1871-1952), «Girotondo» («La ronde») (1914 ca).

adoravano le donne che esibivano in scena senza ritegno il loro sensuale parossismo, e tutto nel nome dell'arte. Che cosa ci poteva essere di più affascinante di una donna che, a debita distanza dal pubblico, rivelava di fronte a tutti le selvagge origini della sua natura? Nel 1902 Paul Klee scrisse le sue impressioni sulla Bella Otero:

Dapprima cantò in modo piuttosto mediocre, esprimendosi in atteggiamenti squisiti. Poi cominciò a suonare straordinariamente le nacchere. Una breve pausa piena d'aspettativa, poi iniziò una danza spagnola. Ecco finalmente la vera Otero! Gli occhi che scrutano e provocano, donna in ogni parte del corpo, terribile, come nell'incanto di una tragedia. Un'altra pausa dopo la prima parte della danza. Quindi, misteriosamente, quasi autonomamente, ecco comparire una gamba, in una festa di colori. Una gamba superbamente perfetta. Ma ahimè, dopo solo un istante di abbandono, la danza ricominciò, ancora più intensa. Provocava un piacere così inusitato da non esserne più coscienti.

Klee era del parere che un artista agli esordi potesse, da una danza come questa «di carattere orgiastico», imparare molto circa «la difficoltà di rapporti lineari» (*Diari*); il contributo figurativo offerto dall'art nouveau sarebbe notevolmente più povero se non fosse per tutti i suoi disegni e sculture raffiguranti

VIII, 8. Henri Matisse (1869-1954), «La danza» (1909).

danzatrici in estatico rapimento; opere per lo più ispirate ai movimenti sinuosi dell'americana Loïe Fuller, che entusiasmò la Parigi del 1900 con le sue danze mimanti il volo delle farfalle, strategicamente illuminate da lampi di luce multicolore. Il

VIII, 9. Francesco Gioli (1846-1922), «Girotondo sul Tirreno» (1907 ca).

maestro di Klee, Franz von Stuck, interpretando ancora una volta queste immagini come rappresentazioni del tema della donna-allo-specchio, dipinse danzatrici i cui movimenti riflettono la loro natura indifferenziata; queste immagini, a loro volta, ispirarono le lineari elucubrazioni della allieva di von Stuck, Isadora Duncan, che si esibiva in scena diafana, in classici costumi ispirati alla fantasia di Alma-Tadema, stringendo foglie di palma e tenendo un cesto di fiori in bilico sul capo. Le adolescenti allieve di danza della Duncan apparivano sul palcoscenico con lei in simili diafani costumi. Che estasi! Che arte! Queste nuove danzatrici proponevano al loro pubblico una vasta gamma di originali gesti espressivi ma, secondo i sensuali maschi del tempo, quelle loro danze non facevano che evidenziare la natura isterica dell'erotismo femminile e il suo infantilismo. Ma, mentre esse pensavano, mediante la loro arte, d'essersi finalmente liberate dall'oscuro destino che incombeva sulle donne, Arthur Symons e quelli come lui vedevano nella danzatrice una «menade della decadenza» (*Lesbia*), e consideravano la sua danza niente più che una «sarabanda di barbari», dal titolo di un'incisione di Paul Renouard che mostra donne che ballano sfrenatamente in cerchio.

Il significato di questi movimenti frenetici era scontato per gli esperti: un semplice consumo di energia, lo stesso che si pensava dovesse risultare dall'isteria e dalla nevrastenia, cioè la «congenita capacità di scaricarsi delle donne», come la definì Ellis imitando il patologo francese Féré. Dice Ellis: «come per i bambini, i selvaggi e i soggetti emotivi, i movimenti [delle donne] e i loro effetti sono violenti e di breve durata e assomigliano a reazioni motorie riflesse» (*Man and Woman*). Così, nemmeno l'abbandonarsi delle donne al supposto narcisistico piacere della danza rappresentava qualcosa di più di un meccanico impulso a scaricarsi; e le ispirate testimonianze del tempo circa questa antica attività erotica – come ad esempio quella comico-classicista di Sir Lawrence Alma-Tadema intitolata «Le donne di Amfissa» (1887) – divennero fantasiose illustrazioni tardo-vittoriane circa la natura della sessualità femminile. Il dipinto di Alma-Tadema sembra raffigurare, secondo Cosmo Monkhouse: «una compagnia di baccanti girovaghe che, stanche morte, s'abbandonano in ogni possibile posizione sulla piazza del mercato» (*British Contemporary Artists*). Nel *Dictionary of Classical*

Antiquities di Oscar Seyffert, che apparve nel 1882 e che nel tardo diciannovesimo secolo era diventato la fonte principale d'ispirazione per rappresentazioni classiche, troviamo un commento su queste deliziose creature in vena di collassi nervosi: «donne animate da impulso divino, le *menadi* o *baccanti*», seguaci di Dioniso, dio della terra, i cui riti «erano tanto selvaggi da sfiorare la ferocia», che «vagavano per boschi e montagne, i capelli svolazzanti coronati d'edera e serpenti, brandendo verghe e torce, al cupo suono del tamburo e alle stridule note del flauto, danzando senza ritegno con folli urla di giubilo». I vittoriani dovettero apprendere con sollievo che le donne, se sfuggivano al controllo del mondo civile, potevano diventare feroci e selvagge e darsi a balli sfrenati, esaurendosi così rapidamente e offrendo la possibilità a pittori come Alma-Tadema di ritrarle in atteggiamenti decorosamente passivi, piuttosto che lanciate rabbiosamente all'inseguimento di dignitosi rappresentanti della scienza evoluzionistica fin dentro ai loro locali di studio.

La ninfa dal dorso spezzato si mutò nella menade decadente, infortunatasi a causa di quelle danze disordinate a cui si era abbandonata per soffocare la sua isterica ansia di possedere l'uomo. Gli psicologi del tardo diciannovesimo secolo aggiunsero così alla loro ricca lista il termine *ninfomane* per designare una donna ossessionata da desideri sessuali; il termine veniva anche a definire, negli anni sessanta, gl'impulsi sessuali femminili «anormali». Nel periodo immediatamente precedente la riscoperta culturale della sessualità della donna, la parola era usata dagli esperti per spiegare la sorprendente regressione a cui sembravano soggette le donne del tempo, i cui istinti sessuali, secondo le leggi del processo evolutivo, si sarebbero dovuti atrofizzare con il progredire della civiltà, mentre invece le donne stavano tornando a pratiche sessuali, documentate dettagliatamente solo dagli antropologi che studiavano le società pagane. Krafft-Ebing, in *Psychopathia sexualis*, definisce la ninfomania una «sindrome nell'ambito della degenerazione psichica», e Bernard Talmey, suo entusiasta seguace americano, afferma che essa è caratterizzata «da una ossessiva esaltazione e da un insaziabile desiderio sessuale», ammonendo che «alla sola vista di un uomo, la ninfomane entra in un tale stato di eccitamento da raggiungere l'orgasmo senza l'ausilio di alcuna manipolazione tattile» (*Woman*).

Lo stesso Talmey insegna che la masturbazione è di solito la causa di questa terribile malattia. La ninfa dal dorso spezzato, dunque, è un po' come una collegiale che, stanca di posare per immagini di donne languenti, si è messa a vagare per boschi primordiali; non più soddisfatta di piaceri solitari, ha cominciato la sua battuta di caccia al maschio, presumibilmente aprendosi il cammino danzando. Secondo la testimonianza dello stesso Talmey, il solo pensiero di un uomo poteva suscitare in lei un così profondo eccitamento da costringerla a gettarsi al suolo e contorcersi tanto nello spasimo del suo desiderio da spezzarsi la spina dorsale.

Si credeva che questi incidenti fossero del tutto possibili. Gli esperti del tardo diciannovesimo secolo avevano la cattiva abitudine di attingere liberamente da testi autorevoli citandone ciecamente gli esempi senza osare di indagarne la verità; così Krafft-Ebing riporta il caso di una giovane che «abbandonata dal fidanzato, divenne improvvisamente una ninfomane; si divertiva a cantare canzoni ciniche, a esprimersi beffardamente, a comportarsi e a muoversi in modo lascivo. Si rifiutava d'indossare alcun indumento, doveva essere tenuta a letto da uomini muscolosi [!] e chiedeva sfrenatamente d'accoppiarsi. Insonnia, contrazione dei muscoli facciali, lingua arida e polso rapido. Dopo pochi giorni, un collasso letale». Da un'altra fonte Krafft-Ebing riporta un altro caso non meno stupefacente: «La trentenne signorina X, modesta, decorosa, fu presa da un attacco di ninfomania, desiderio smodato di piacere sessuale, delirio osceno. Morte per esaurimento entro pochi giorni» (*Psychopathia sexualis*).

Auguste Forel, in *Die sexuelle Frage*, definisce la ninfomania «iperestesia sessuale» e attribuisce all'autoerotismo la causa di questo male pernicioso. Dice:

Ho osservato nelle donne due diversi tipi di iperestesia sessuale. Nel primo, la vera ninfomania, i soggetti si sentono attirati fisicamente e mentalmente dal maschio secondo un impulso elementare; in questi casi si nota un abbandono totale e molto femminile al desiderio. Altre donne, invece, sono portate a masturbarsi ubbidendo a un'eccitazione puramente periferica; fanno sogni erotici seguiti da veri orgasmi che le tormentano piuttosto che dar loro piacere; ma non s'innamorano facilmente e sono difficili nella scelta di un marito. Solo il loro atteggiamento mentale si mantiene femminile, colmo di sentimenti delicati, mentre i loro centri nervosi inferiori reagiscono in maniera maschile e, nello stesso tempo, patologica.

Sebbene non fosse facile scoprire una ninfomane a prima vista, c'erano tuttavia delle precise indicazioni: «Spesso le ninfomani si sentono attratte da diversi uomini, e diventano quindi più insaziabili degli uomini». Ammonisce Forel: «quando una donna è posseduta dalla passione, perde spesso qualsiasi senso morale, di pudore e ogni discrezione nei confronti dell'oggetto del suo desiderio».

In queste condizioni, come aveva già notato Horace Bushnell nel 1869, il sottile strato di civiltà sovrapposto alla donna si sarebbe rapidamente incrinato e dissolto: «Le donne sono per natura molto più violente degli uomini; la loro stessa fragilità le rende tali». E, secondo la sua logica dualistica, insiste: «Quando i valori morali sono in lei scomparsi e nulla rimane se non indolenza o una sfrenata passione, essa dà di sé un terribile e misero spettacolo». Veramente, afferma, «le donne, una volta iniziata la discesa e ceduto al male, dimostrano spesso un'estrema facilità a lasciarsi andare e a perdere ogni senso morale. Gli uomini si abbandonano a un *facilis descensus*, le donne si lasciano precipitare» (*Women's Suffrage*).

La ninfomania trasforma anche la più timida fanciulla in una svergognata baccante, sostengono Lombroso e Ferrero. Sicuramente, ninfe, sirene e menadi, che proliferavano nelle arti visive del tardo diciannovesimo secolo, esprimevano la violenta miscela di desideri inappagati, paure, orrori e repulsioni che si affollavano nella mente del maschio. Questo insieme di elementi rifletteva altresì, come ben sapevano i bio-sessisti, il pozzo senza fondo della sessualità femminile. Anche i pittori, con le loro raffigurazioni di mitiche creature affamate di sesso, sembravano voler accendere la fantasia dell'uomo medio con «creature selvagge» che potevano trovarsi dappertutto, anche nei salotti della buona società, magari nelle vesti di accese femministe di cui tanto si sentiva parlare, ma sfortunatamente quasi mai in modo elogiativo.

Proprio le femministe, quelle spaventose virago con i loro desideri amorali e i loro repellenti atteggiamenti mascolini, stavano a indicare che in ogni luogo s'annidavano temibili tentatrici avide di sesso. A prima vista poteva apparire del tutto normale vederle passeggiare nei boschi e intrecciare ghirlande di rose selvatiche, nelle loro fluenti tuniche classiche secondo la moda in auge tra le giovani progressiste lanciata da Isadora

VIII, 10. Charles Amable Lenoir (1861-1932), «La fanciulla dei fiori» (1900).

Duncan. «La fanciulla dei fiori» (VIII, 10) di Charles Amable Lenoir, del 1900, ne illustra perfettamente il tipo; tuttavia, l'accennata sinuosità della figura e il gesto nervoso con cui si stringe le rose al seno dimostrano che questa bella giovane è estremamente tesa, carica di passione contenuta, come anche rivela l'ombra maligna che il pittore ha impresso sul suo sorriso. Lo scintillio invitante di quegli occhi cerchiati, secondo la moda del tempo, dovuti a troppe notti insonni di dissipazione, parla chiaramente del passato non molto virtuoso di questa apparente bellezza virginale.

Lenoir, forse il più abile discepolo di Bouguereau, specializza-

VIII, 11. Andrea Carlo Lucchesi (1860-1924), «L'altare di mirto», scultura (1891 ca).

tosi nel ritrarre figure singole, al tempo in cui dipinse quest'opera aveva già, da un certo punto di vista, superato il maestro, del resto ormai avanti con gli anni. Bouguereau si era sempre mostrato stranamente incapace di dare profondità psicologica alle sue composizioni; le sue donne, con quelle loro fattezze delicate, assomigliano a bambole di cera e conservano la loro inespressività, sia che intendano rappresentare creature regalmente austere o femmine voluttuosamente tentatrici. Lenoir invece, oltre a possedere la tecnica perfetta del suo maestro, riesce a esprimere diversi livelli d'interiorità creando una tensione psicologica che si riflette in modo inquietante sul volto e nelle

linee del corpo delle nevrotiche dame parigine che amava ritrarre. Pur ammantati di tradizionale classicismo, i suoi migliori dipinti – come «La fanciulla dei fiori» – mediante il gesto, lo sguardo, il sorriso ambiguo, l'espressione apparentemente gioiosa del volto e la titubante grazia del corpo che rivela un imperfetto dominio dei propri impulsi, riescono ammirabilmente a suggerire il conflitto psicologico che si agitava nelle donne della fine del secolo.

È un sollievo vedere, tra tante donne dallo sguardo spento, queste creature che riflettono la loro sensualità in modo maligno ma vivo, entità pensanti anche se la sola cosa a cui sembrano riuscire a pensare è la distruzione dell'uomo, come dimostra la scultura di Andrea Carlo Lucchesi «L'altare di mirto», superbamente modellata e terribilmente sensuale (VIII, 11).

La giovane donna plasmata da Lucchesi possiede uno sguardo ammaliatore e penetrante, non si ripiega in se stessa ma aggredisce con potere ipnotico; con impudica provocazione incanta il maschio che la guarda per ridurlo, secondo le parole di Max Nordau, in quello stato di «morbosa degenerazione che rende un uomo il trastullo di una donna e la vittima delle sue inclinazioni» (*Paradossi*).

Queste immagini restituiscono implicitamente alla donna la sua forza e vitalità, in antitesi al modello culturale di una fatua creatura passiva; conseguentemente, negli anni intorno al 1900, le signore della buona società amavano farsi ritrarre come donne fatali, con uno sguardo ambiguo tra le palpebre abbassate, come nel ritratto di Albert von Keller, «La baronessa B.» (VIII, 12). Franz von Lenbach arrivò al punto di dipingere se stesso e tutti i componenti della sua famiglia con questa speciale espressione; le tre figure femminili, specialmente la più giovane, ci lanciano sguardi colmi di malizia.

L'arte di fine secolo ama rappresentare creature diaboliche con una luce infernale negli occhi, intente a irretire il maschio; nel quadro di Arthur Hacker, per esempio, una giovane dalle movenze feline sta tendendo un agguato a Sir Perceval, circondato dal santo alone della sua spiritualità, al solo scopo di distruggere tanta maschia virtù (VIII, 13). Nel dipinto di John William Waterhouse, Ila è assediato da affascinanti ninfe ignude che gli tendono le loro morbide braccia per portarselo giù negli abissi e gustarselo in pace, poco importa se annegato. Fin dagli inizi del cristianesimo gli artisti si sono sentiti attratti dal tema

VIII, 12. Albert von Keller (1844-1920), «La baronessa B.» (1905).

VIII, 13. Arthur Hacker (1859-1919), «La tentazione di Sir Perceval» (1894 ca).

delle tentazioni di sant'Antonio, ma in questo periodo decine di pittori ne furono particolarmente affascinati. Ispirandosi alle esotiche descrizioni di Flaubert della lotta interiore del santo contro il male della carne, scovano maliarde incantatrici nei luoghi più impensati, pronte a tendere i loro agguati.

Ogni artista, in ogni singolo paese, presenta lo stesso soggetto con diverse intonazioni: i francesi sono inclini a raffigurare il

VIII, 14. Ferdinand Götz (n. 1874), «La tentazione di sant'Antonio» (1900 ca).

santo tentato da una o due voluttuose creature che, passeggiando sui fiori, cercano di confondergli le idee circa la differenza tra il regno della bellezza celeste e quello di Eros; Carolus-Duran ne dipinse parecchie versioni. I francesi tendono anche a mettere in risalto le inclinazioni idolatriche del santo, come fa Adolphe Léon Willette nella sua opera oscena e allo stesso tempo comica, esposta nel 1911, dove esibisce il povero santo costretto tra seni e cosce, sicure fonti di perdizione. Nelle composizioni degli artisti

VIII, 15. Lovis Corinth (1858-1925), «La tentazione di sant'Antonio» (1898).

francesi, è la stessa immaginazione che partorisce morbosamente queste creature tentatrici, come si vede in parecchie versioni di Henri Fantin-Latour.

I tedeschi invece, anticipando l'espressionismo, preferiscono dare alle loro incantatrici un tocco di realismo per far meglio risaltare la natura animalesca di queste donne che s'affollano insistenti attorno al santo o addirittura gli strisciano addosso, come nel quadro di Ferdinand Götz, esposto alla mostra della

Secessione di Monaco nel 1901 (VIII, 14). Stilisticamente, Götz è influenzato da Lowis Corinth che, in un dipinto del 1898 (VIII, 15), mostra una folla ancor più numerosa di femmine indifferenziate che s'ammassano intorno al santo che ne è comprensibilmente terrorizzato. Corinth, avendo rinvenuto la giusta vena, doveva tornare più volte sullo stesso soggetto.

Queste tematiche, apparentemente religiose, davano modo agli artisti di sfogare la loro morbosa immaginazione senza rischiare d'essere accusati di nutrire passioni patologiche. Tuttavia, ammantare le loro composizioni di falso misticismo non trasse in inganno critici severi come Nordau o Tolstoj, che continuarono a ripetere che la donna era in fondo poco più di un oggetto meccanico per un gioco da bambini. Tolstoj si scagliò contro una «Tentazione di sant'Antonio» (VIII, 16) di John Charles Dollman, esposta alla Royal Academy del 1897 e anche all'Esposizione Universale di Parigi del 1900, che gli capitò sotto gli occhi sfogliando il volume *Royal Academy Pictures*; Tolstoj aveva ragione a prendersela con la disonestà dell'artista: «Il santo sta pregando in ginocchio. Alle sue spalle c'è una donna nuda attorniata da animali di diverse specie. L'interesse del pittore è chiaramente attratto dalla donna nuda e non da Antonio, quindi la tentazione non è del santo, ma sua. Anche se questo dipinto ha dei meriti artistici, la visione è falsa e distorta» (*Che cosa è l'arte?*).

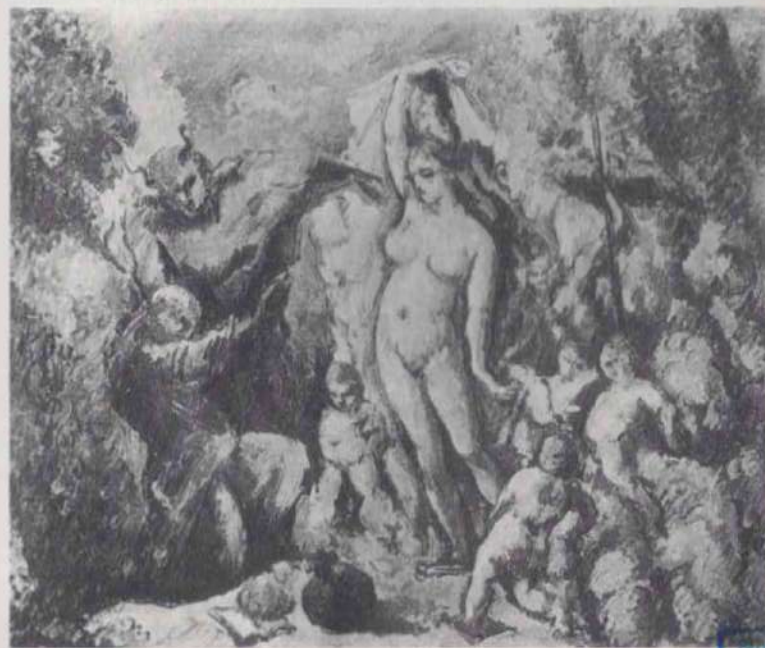
Naturalmente, le affermazioni di Tolstoj sono valide anche per tutte le altre rappresentazioni di scene di tentazioni religiose o mitologiche prodotte in quegli anni, compresa la versione di Cézanne del tema di sant'Antonio (VIII, 17). La tecnica di Cézanne è indubbiamente innovatrice e influenzò molto la pittura di fine secolo ma, per il grande artista francese come per gli altri pittori più convenzionali del tempo, il tema si riduce a quello della lotta tra i sessi. L'espressione pittorica dell'artista offre un affascinante connubio tra una tecnica sofisticatamente individuale e un'interpretazione convenzionale delle immagini culturali del tardo diciannovesimo secolo. Ciò spiega la ragione per cui questo maestro, che fu in grado di creare gli aspetti più umani e brillanti dell'arte del ventesimo secolo, abbia continuato, anno dopo anno, a darsi la pena di presentare alle mostre le sue opere solo per vedersele rifiutare con disprezzo dalle giurie.

Soltanto poche opere di Cézanne sono ispirate a baccanali; ma non sono quelle che riscossero maggior successo e non possono

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

VIII, 16. John Charles Dollman (1851-1934), «La tentazione di sant'Antonio» (1897).

VIII, 17. Paul Cézanne (1839-1906), «La tentazione di sant'Antonio» (1880 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

certo competere con quelle creazioni dell'artista che tolgono veramente il respiro — come la raffigurazione del Mont St. Victoire e delle cave di Bibemus — dove il paesaggio si ricompone secondo una nuova formula rompendo per sempre con la tradizione e approfondendo la nostra percezione delle tessiture cromatiche, dei piani e dei volumi delle rocce e del suolo. Eppure, gli stessi elementi tecnici che evidenziano la bellezza del mondo fisico, secondo una prospettiva del tutto nuova, sono anche serviti a dare una possente forza negativa all'immagine femminile della sua terrestre Venere che tormenta un tremante sant'Antonio, già incalzata da Satana e circondata da putti che assomigliano più a bambini maligni, degni seguaci del demonio, che alla dolce prole simbolo di domestiche felicità.

Per Cézanne, rilevava Tolstoj, e per tanti mediocri pittori convenzionali, i soggetti mitologici e religiosi rappresentavano un pretesto per dipingere donne secondo il modello del tempo, donne che desideravano possedere e distruggere l'anima dell'uomo per mezzo della diabolica bellezza del loro corpo. Per fare questo non era necessario ricorrere a sant'Antonio e alle sue tentazioni, bastava rappresentare un confronto più diretto tra uomo e donna, come fa il francese Jean-Baptiste-Augustin Nemoz con il quadro «Sull'orlo dell'abisso» (VIII, 18), esposto per la prima volta nel 1890. La donna e il serpente tendono un agguato mortale a un ingenuo giovane che desidera unicamente un bacio da quella bella creatura. Ma, come chiaramente suggerisce il modo in cui essa con il braccio destro tiene allacciato il collo del giovane ignaro e con la mano sinistra afferra la sua mano protesa, questa creatura maligna intende farlo precipitare nelle più fredde e profonde cavità del regressivo grembo della Madre Terra.

Gli artisti dell'epoca, che amavano analizzare la profondità dell'animo umano, erano anche ossessionati dalle immagini delle sirene, che venivano raffigurate o metà donne e metà pesci o con normali corpi femminili (e in questo caso erano anche decisamente «ninfe del mare»). Le sirene erano aggressive, avide, insaziabili ninfomani, da non confondersi con le ondine, le «donne delle onde» già raffigurate inermi, gettate sulla spiaggia e incapaci di muoversi, da quegli stessi pittori che ora si affrettavano a dipingere le loro predatrici sorelle (cfr. IV, 23). Le ondine, sebbene sensuali creature della natura, stanno propriamente a connotare l'indole passiva della donna, come indica Armand

VIII, 18. Jean-Baptiste-Augustin Nemoz (ca 1840-1901), «Sull'orlo dell'abisso» (1890 ca).

Silvestre in *Le Nu au Salon des Champs Elysées* del 1896. Descrivendo un'ondina dipinta da Pierre Dupuis, caso clinico di deformazione alla spina dorsale, Silvestre sottolinea: «Questa non è una crudele sirena che, con i suoi infidi canti, adesca i marinai per trascinarli nel suo covo mortale, ma soltanto una gaia ondina che non richiede vittime e che è il fiore innocente del giardino degli abissi del mare».

VIII, 19. Herbert Draper (1864-1920), «La sirena» (1894).

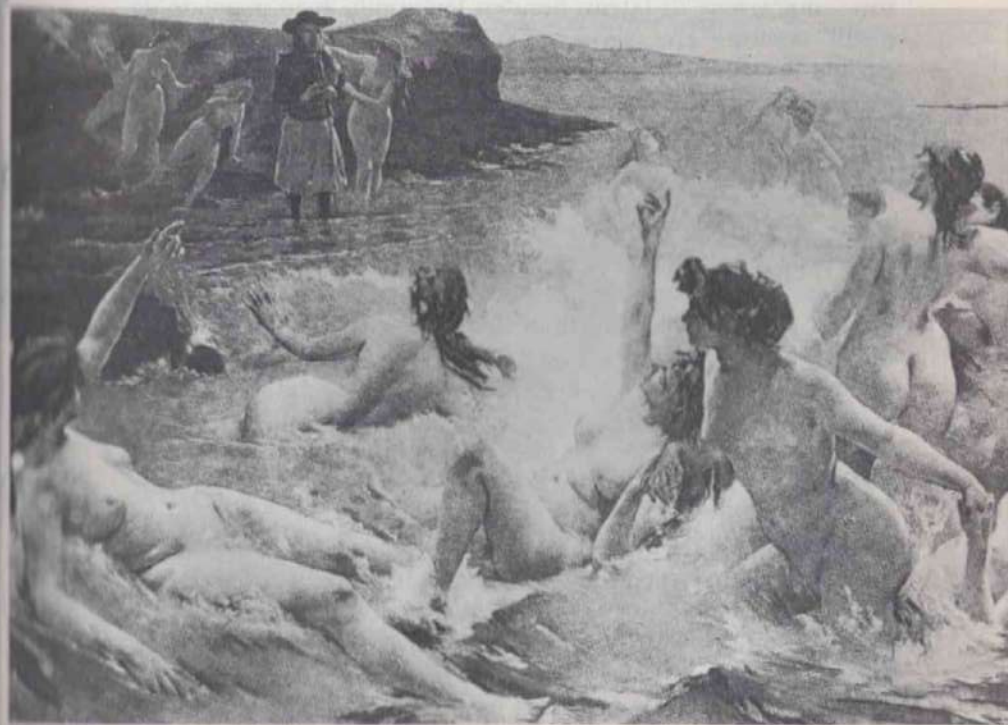
La sirena è dunque l'opposto dell'incantevole ondina; in lei, incarnazione del principio bestiale della natura femminile, riaffiora la forza maschile della primigenia condizione bisessuale. L'atavicamente brutale figlia del gelido utero del male non si avvicina al modello culturale della femminilità passiva del tempo. Nel 1891, in vena di liricità, accalorandosi a commentare un quadro di sirene di Louis-Adolphe Tessier, Silvestre ammonisce: «Così si comportano queste figlie del mare che odiano ogni uomo perché ancora ricordano come Arianna fu abbandonata da Teseo, coraggioso e intelligente, per essere salvata da Dioniso, dio della terra e dell'abbandono al piacere:

> That is why their cold eyes have the sparkle of iron
> By which from afar man's breast can be pierced –
> And, like two mirrors in which their thought catches fire,
> They reflect the flames of eternal despair».[1]

Con il loro insaziabile desiderio mai acquietato, le sirene si appostano in ogni luogo: si possono trovare nelle reti dei pescatori (VIII, 19), oppure sulle scogliere rocciose lungo l'oceano. Lo

1 «Questa la ragione per cui i loro freddi occhi hanno il lampo del ferro/ Che il petto dell'uomo può trafiggere da lontano-/ E, come due specchi in cui la loro mente prende fuoco,/ Riflettono le fiamme di un'eterna disperazione».

testimoniano i più illustri come i più oscuri pittori del tempo. L'americano Thomas Moran le ambienta in un paesaggio che ricorda sia Green River che il Wyoming, ma anche un'isola dei mari del Sud. L'ungherese Lajos Mark, con l'espansività propria degli europei orientali, partecipò all'Esposizione Universale del 1900 con un quadro che ritrae un gruppo di sirene acconciate all'ultima moda, tutte vistosamente nude, mentre ricevono doni d'oro e di gioielli da una massa d'adoratori – e chi potrebbe biasimarli? – di tutte le età. È implicito che gli ardenti desideri di tutti quegli ammiratori sono destinati a venir precipitati nel baratro dall'alto delle scogliere dove le sirene se ne stanno appollaiate per tessere le loro insidie. Alla stessa Esposizione Universale del 1900 lo Stato francese era orgoglioso di presentare un suo vecchio acquisto del 1890, un quadro di Fernand

VIII, 20. Fernand Le Quesne (n. 1856), «La leggenda di Kerdeck» (1890).

Le-Quesne (VIII, 20), dove l'artista rappresenta in chiave drammatica la leggenda bretone di Kerdeck, qui raffigurato come un rispettabile signore in costume folcloristico circondato da una folla di belle sirene che lo stanno irretendo – secondo l'espressione di Silvestre, «un nuovo e molto moderno sant'Antonio» – per trascinarlo negli abissi. Queste sirene, dice Silvestre, sono «sicuramente un'evocazione del mondo pagano», donne «con gole rosate come perle e leggermente venate d'azzurro; le loro braccia sembrano invocare abbracci voluttuosi e i loro fianchi rotondi sono giocosamente sferzati dalla furia delle onde» (*Le Nu au Salon des Champs Elysées*, 1890).

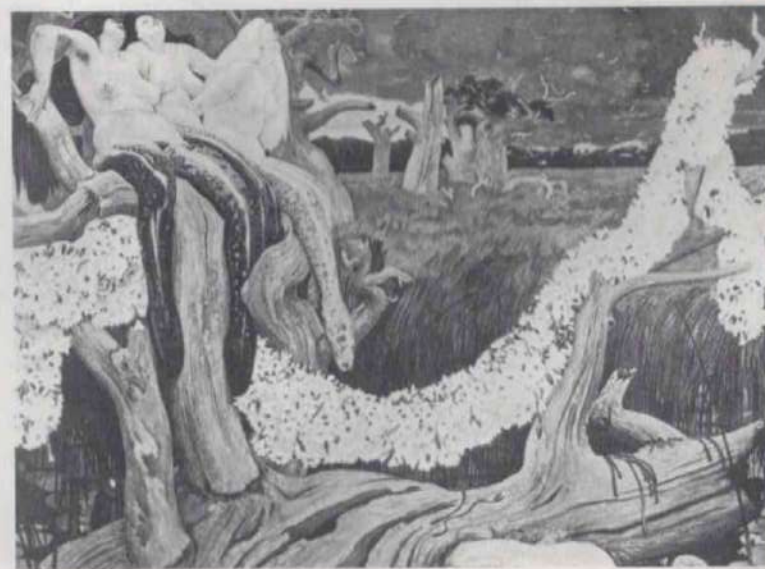
Alcuni pittori, come Adolphe LaLyre e Gustav Wertheimer, fecero delle sirene il tema di tutta la loro carriera artistica. Il quadro di LaLyre, «Nido disirene», del 1906 (VIII, 21), mostra tutta la gamma di pose seducenti in cui questo artista amava ritrarre le sue modelle nell'intento di rappresentare il narcisistico ardore delle sue ninfomani creature. Le composizioni di LaLyre, tutte impregnate di latenti desideri femminili, sono popolate da quelle creature che, secondo Talmey, si potevano incontrare perfino nei salotti frequentati dalla buona società di fine secolo: «Nelle loro selvagge passioni, ripudiando ogni valore morale e sociale, si abbandonano al peccato. E più cedono al piacere dei sensi, più intenso si fa sentire nelle loro zone erogene il desiderio di soddisfare l'impulso sessuale» (*Woman*).

Ai visitatori delle mostre annuali di pittura sembrava che queste creature si celassero in ogni angolo. Perfino un artista posato e dignitoso come Childe Hassam ne subì varie volte il fascino; ne esibì una a Cincinnati nel 1915, elegantemente in posa di fronte alla simbolica apertura vulvare della sua profonda grotta. Altri (come per esempio Edvard Munch nel quadro «La Signora del mare» del 1896) le raffigurano mentre strisciano minacciose verso di noi, oppure come spiriti dell'acqua, delle montagne, o nelle vesti di Lorelei. I pittori tedeschi (come Reinhold Max Eichler) le ritraggono in parte sirene e in parte serpenti, abitatrici di fiumi e laghi in zone boscose, secondo i paesaggi caratteristici della loro terra; così le vediamo in «Festa della natura» (VIII, 22).

In Inghilterra, come nel quadro di Thomas Millie Dow (cfr. VIII, 8), possono comparire improvvisamente davanti all'attonito marinaio sotto forma di una *kelpie*, o spirito maligno, voluttuo-

VIII, 21. Adolphe LaLyre (b. 1850), «Nido di sirene» (1906 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

VIII, 22. Reinhold Max Eichler (1872-1947), «Festa della natura» (1904).

VIII, 23. Constantin Makovskij (1839-1915), «Le russalke» (1890-1900).

samente adagiata sulla sua roccia mentre cerca di attrarre la sua preda con aspetto minaccioso. La si può anche vedere tendere insidie vicino a fiumi e sorgenti sotto l'aspetto di una naiade, mentre, come una *russalka* (mitico spirito dell'Europa orientale), popola gl'incubi del pittore russo Costantin Makovskij (VIII, 23). In *Lokis* (1869), di Prosper Mérimée, la sventurata Joulka spiega la natura di queste creature: «Una russalka è una ninfa dell'acqua. Ce ne sono in ogni lago d'acqua scura che orna le nostre foreste. Non avvicinatevi mai! Ne esce improvvisa una russalka, perfino, se possibile, più bella di me, e vi trascina sul fondo, dove certamente vi divora!» Al che il narratore esclama: «Una vera sirena!» Anche le driadi, ninfe delle foreste e degli alberi, e le oreadi, ninfe delle colline e dei monti, avevano la facoltà di mutare il più incrollabile idealista in un fauno decadente, dimenandosi intorno a lui in un vortice di corpi sensuali (cfr. IV, 8).

Queste belle creature crudeli, tuttavia, preferivano abitare lungo le coste rocciose le cui nude scogliere suggeriscono le

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

VIII, 24. J. Humphreys Johnston (1857-1941), «Il mistero della notte» (1898 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

VIII, 25. Jean-François Auburtin (1866-1930), «L'eco» (1911).

terribili agonie che toccherebbero a qualsiasi uomo che ceda al richiamo della bellezza dei loro corpi. Una sirena, in attesa della sua preda, se ne può stare immobile e immersa nei suoi pensieri, come espressivamente la ritrae il pittore americano J. Humphreys Johnston nel dipinto «Il mistero della notte» (VIII, 24); oppure gemente, strettamente unita in un simbolico cerchio omosessuale ad altre due creature in un mondo di nebbie e gabbiani, come nel quadro di Jean-François Auburtin «L'eco» (VIII, 25), in mostra al Salon des Beaux-Arts del 1911; comunque ella rappresenta sempre l'aspetto più elementare e regressivo della natura, il suo principio letale e distruttivo. Gustave Moreau la volle raffigurare come parte integrante delle rocce, della materia organica in decomposizione che ostacola il maschio nella sua ascesa spirituale.

I pittori, specialmente tedeschi e inglesi con una preparazione classica, amavano ritrarre l'episodio dell'incontro di Ulisse con le sirene. John William Waterhouse rappresenta Ulisse legato all'albero maestro e insidiato dalle sirene che, spogliatesi del loro seducente corpo femminile, appaiono nella loro vera natura di predaci arpie. Otto Greiner, con il pretesto del mito di Ulisse, raffigura l'ideale del maschio ariano tutto muscoli a stretto confronto con la equivalente bellezza femminile (VIII, 26). Per la maggior parte degli artisti decadenti questo episodio dell'*Odissea* stabiliva un parallelo con la tradizione classica che arricchiva le loro composizioni di un certo spessore narrativo, espediente a cui James Joyce avrebbe dato un nuovo impulso e grande efficacia nella sua versione dell'episodio omonimo.

In questi quadri, dunque, l'episodio di Ulisse e le sirene serve come una conveniente cornice per un soggetto che è tipico della cultura del tempo; la singolare composizione di John William Whiteley, «Una vela!» (VIII, 27), lo illustra chiaramente. Il titolo allude a una lontana triremi che si riesce appena a scorgere, in alto, a sinistra del quadro, confusa nei toni protoespressionistici di fiamma, rosa e acquamarina di una frastagliata costa al tramonto. La triremi è certamente la nave di Ulisse che sta avanzando nella zona pericolosa di mare abitata dalle sirene, e proprio le sirene rappresentano il punto focale del dipinto. Poste su una lingua rocciosa, che nei suoi monumentali contorni fallici domina il quadro, sembrano attrici del West End di Londra che stiano trascorrendo le vacanze estive sulle scogliere di Dover,

VIII, 26. Otto Greiner (1869-1916), «Ulisse e le sirene» (1902).
VIII, 27. John William Whiteley (attivo 1882-1916), «Una vela!» (1898).

DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

tanto affascinate dal richiamo della natura da essersi spogliate di ogni indumento e aver deciso di fare delle fragorose onde del mare la loro permanente dimora. Avide di piacere, nelle loro varie pose esse raffigurano perfettamente le donne pericolose secondo l'immagine culturale decadente. Animate dai loro ardenti desideri, lanciano i loro richiami, s'arrampicano, strisciano, oppure se ne stanno sedute in attesa del malcapitato che s'avvicini ai loro domini; simbolo della bellezza materiale che domina il mondo delle passioni primordiali, il loro malefico fascino è qui brillantemente reso dalle eccitanti tonalità di rosso e di porpora, di giallo e di azzurro d'un'infuocata sera d'estate. Tra le spume delle onde, quasi vapore emesso dalle forze di un mare primigenio, esse rappresentano il senso mai domato d'indipendenza e libertà che gli uomini del 1900 tanto temevano – ma che trovavano anche terribilmente attraente – nelle donne progressiste del tempo. Nell'immediatezza delle loro passioni, sono l'incarnazione della paradossale Donna Nuova, odiata perché autosufficiente, ma nello stesso tempo deliziosamente ammirevole, colei che ha rigettato il modello dell'angelo del focolare e osato frantumare il piedistallo su cui era collocata la fragile donna della generazione precedente.

Fu proprio l'insistente richiesta della Donna Nuova d'ottenere parità di diritti e, secondo l'espressione di Tennie C. Claflin, di «partecipare con coraggio alla calda lotta del mondo degli affari, dimostrandosi capace di competere con gli uomini più astuti e ricchi d'esperienza» (*Constitutional Equality*), che destò negli uomini il timore di perdere i loro privilegi; avrebbero voluto che ritornassero quei giorni in cui le donne «non avevano ancora cominciato a varcare i limiti delle aree riservate agli uomini», come dice Max Beerbohm in *The Pervasion of Rouge*. Naturalmente, molte donne erano attratte da quadri come questo di Whiteley e dall'immagine ambigua di femmine disinibite che il pittore volle ritrarre, probabilmente perché pensavano che fosse meglio essere temute come predatrici che disprezzate come creature insulse. Infatti, questi dipinti, ribaltando creativamente l'immagine convenzionale, elogiavano il mondo della Donna Nuova, un mondo ove, usando le parole di Catherine Milnes Gaskell, «era passato il tempo in cui la debolezza fisica o mentale passava per leggiadria femminile» (*Woman of Today*) — e quindi alimentavano i bellicosi propositi delle «donne-virago».

Per molti uomini, tuttavia, la donna restava *The Witch* (la strega), dal titolo di una poesia pubblicata da Theodore Strong su «The Smart Set» nell'agosto del 1900. Queste streghe, sirene predatrici, erano tanto più pericolose in quanto, con aspetti ingannevoli, mascheravano le loro intenzioni di perdere il maschio riducendolo a uno stato di completa passività. Il mare era il principio dell'elemento passivo e la donna era una creatura acquatica, come l'acqua estremamente docile e incapace di opporre resistenza, ma che infine tutto circonda nella sua mortale permeabilità.

Le sirene compaiono numerose non soltanto nei quadri esibiti nelle esposizioni annuali ma anche nella letteratura fine secolo. Carrie, l'eroina di Theodore Dreiser, desiderando sfuggire alla monotonia del suo lavoro, «si culla avanti e indietro» e canta sottovoce, ascoltando ciò che d'inquietante la sua stessa «voce di sirena le sussurra all'orecchio» (*Sister Carrie*); e Lily Bart, il personaggio di *The House of Mirth* di Edith Wharton, sembra a Gerty Farish la vera sirena della morte. Gerty, simbolo della donna passiva, del rampicante avvinto, vede svanire la possibilità di tenersi stretta a Selden in seguito alla confessione di Lily d'esserne lei stessa interessata; l'autore commenta: «La mortale fanciulla sulla spiaggia è impotente di fronte alla sirena che vuole la sua preda: le sue vittime sono rigettate morte dalla corrente». Tennyson, Rossetti, Baudelaire, – come quasi tutti i poeti del tardo Ottocento – furono affascinati dal tema delle sirene e dei loro desideri di morte: l'eccitabile Gerard Manley Hopkins, in *Vision of the Mermaids*, discende da «quell'umida roccia donde pendono le loro ricche lunghe trecce»; persino Prufrock, di T.S. Eliot, insoddisfatto diacono borghese di mezza età, crede di udire «le sirene cantare l'una all'altra», mentre passeggia lungo la spiaggia e immagina di averle «viste al largo cavalcare le onde/Pettinare la candida chioma delle onde risospinte/Quando il vento rigonfia l'acqua bianca e nera» (*Prufrock*).

Queste creature marine hanno l'abitudine di lasciarsi impigliare nelle reti dei pescatori, come accade nel dipinto di Herbert Draper (cfr. VIII, 19), ispirato a un passo di *Chastelard* di Swinburne, in cui appunto dei pescatori prendono «Una donna dalla strana chioma e tristi labbra che canta,/Fredda, come ogni cosa pescata nel mare,/E morbida al tatto». Il poeta spiega anche che lasciarsi prendere nelle reti era un normale tranello escogitato

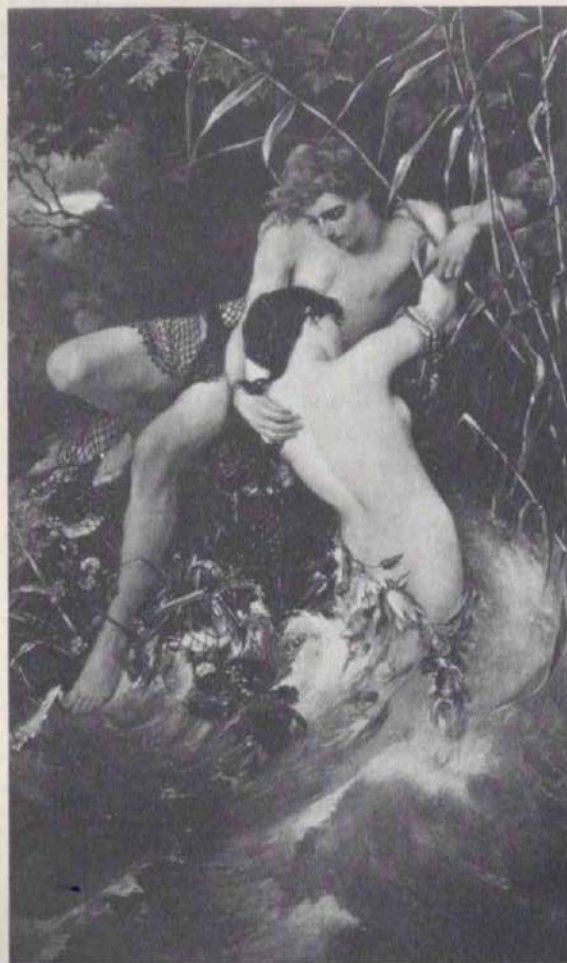
dalle sirene per poter più facilmente distruggere gli uomini, ingannati dalla loro falsa arrendevolezza: «Gli uomini vedendo il suo volto,/E come sospirava con deboli lamenti,/E dolcemente piangeva volgendo il viso,/Ardentemente se ne innamoravano, e dopo aver giaciuto con lei,/Subito morivano».

Il fascino che emanava da una sirena era mortale per le trascendenti aspirazioni dell'uomo; essa era, secondo le parole di Armand Silvestre, «parente stretta di un grande avvoltoio nato dal mare», e sorda ad ogni invocazione. In un quadro di Gustave Moreau, del 1895, «Il poeta e la sirena» (VIII, 28), la sirena appare come parte integrante della materia organica; i suoi occhi diabolici mandano lampi mentre spinge il ragazzo-poeta, l'efebo idealista che chiede inutilmente pietà, verso il fango primordiale di cui ella stessa è un'emanazione. Con intenso fervore masochistico Silvestre descrive i sentimenti della vittima mentre canta per la sirena la sua canzone d'amore prima d'inabissarsi nel baratro della morte: «Quando le tue labbra toccarono le mie, tremai/ Tutto il mio essere teso dalla paura/Come un animale che intuisce/Che presto deve essere divorato./Terribile e affascinante sentire/Di servirti da preda./La mia pena è uguale alla mia gioia nel sapere/Che avrei potuto lasciarti guazzare nel mio sangue» (*Le Nu au Salon des Champs Elysées*, 1897).

Il maschio della fine del secolo intuiva con disagio che, a causa della responsabilità morale che gravava sul suo spirito, il timore che sentiva per l'allettante richiamo della sirena era soltanto il riflesso del suo latente desiderio e della sua volontà di sbarazzarsi del peso stesso di quella responsabilità. Pertanto, i molti dipinti in cui appare la significativa sequenza della donna regressiva che assale il maschio in ascesa cercando di trascinarlo verso l'abbandono di un indulgente piacere fisico, tendono a mettere in rilievo la bellezza del corpo della sirena predatrice. Consapevole della propria incapacità di resistere al suo fascino, le fantasie del maschio facevano riaffiorare il suo desiderio d'essere sedotto, ma in modo da permettergli di abbandonarsi alla seduzione e, nello stesso tempo, mostrarsi come vittima innocente, quindi, ancora una volta, rigettandone la responsabilità sulle spalle della donna.

Le donne-pesce, del resto, non erano proprio quelle graziose fanciulle casalinghe che sono poi diventate nella cinematografia hollywoodiana, al contrario erano inclini al vizio come le sorelle

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

VIII, 28. Gustave Moreau (1826-1898), «Il poeta e la sirena» (1895).

VIII, 29. Friedrich Heyser (1857-1921), «Il giovane pescatore e la ninfa».

ninfe del mare. Potevano odorare di pesce e possedere code ben visibili, ma i loro corpi apparivano sempre di quella stessa classica perfezione. Il dipinto di Friedrich Heyser, «Il giovane pescatore e la ninfa» (VIII, 29), ispirato liberamente a una poesia di Goethe, prova che sirene e ninfe d'acqua servivano allo stesso scopo di rappresentare la donna come simbolico rampicante avvinto, come immagine di una bellezza fisica che conduce alla più abbietta degenerazione.

Il tema della sirena e del giovane, fiducioso e sensibile

VIII, 30. Aristide Sartorio (1860-1932), «Il verde abisso» (o «La sirena») (1895 ca).

VIII, 31. Charles Shannon (1863/65-1937), «La sirena» (1900 ca).

pescatore, era raffigurato in tutte le sue possibili versioni; Aristide Sartorio, per esempio, nel quadro «Il verde abisso» (VIII, 30), associando elementi di circolarità, di chiarore lunare e di abissale oblio, mostra un giovane nudo che, sporto a metà dalla barca, cerca affascinato di raggiungere una fanciulla dal candido seno per portarle soccorso, ma non ha ancora visto la sua lunga coda di pesce – simbolo della sua fredda natura di predatrice – ondeggiare nell'acqua oscura dietro di lei. Charles Shannon dipinse un'altra sirena già nell'atto di trattenere saldamente la sua preda

VIII, 32. Charles Dana Gibson (1867-1944), «Nuotando» (1900).

VIII, 33. Edward Coley Burne-Jones (1833-1898), «Le profondità del mare» (1885).

e di trasportarla negli abissi del mare (VIII, 31); Charles Dana Gibson volle rappresentare una crudele sirena dall'aspetto familiare, quasi la ragazza della porta accanto, che sdegnosa e incurante rimane in superficie mentre il suo sfortunato ammiratore è scivolato ormai sott'acqua, simbolicamente, senza possibilità di sopravvivere nel mondo economico, le mani invano tese a chiedere aiuto alla donna che lo ha distrutto (VIII, 32). Nel quadro di Burne-Jones, «Le profondità del mare» (VIII, 33), una sirena con occhi che incantano e un sorriso vampiresco ha già completato la sua opera e trascina la preda, come un involucro ormai svuotato d'ogni dignità, verso l'oblio della sua sensualità, nella sua cava tana dove, in perpetua tumescenza, egli perderà la ragione.

L'immaginazione degli intellettuali decadenti era terribilmente affetta da immagini come questa, rielaborate secondo forme e contenuti suggeriti dalla psicanalisi. Arthur Schnitzler, nella novella *Beate e suo figlio*, usa il tema della sirena per delineare il lento risveglio dell'interesse sessuale di una madre, fino a quel momento virtuosa, per il figlio adolescente. Nel finale la tematica si presenta secondo l'immagine raffigurata dai pittori del tempo. Madre e figlio, essendosi spinti, di notte, in barca, fino al centro di un lago di montagna, avvertono il richiamo della materia primordiale: «Se lo attirò più vicino, contro di lei, e uno spasimo di desiderio le salì dal profondo dell'anima e aleggiò misticamente su di lui». La madre e il figlio soccombono alla tentazione della carne; alla fine della novella, l'autore appone il suo commento a quest'unione che vuole essere una denuncia, in chiave psicologica, della figura archetipa della ninfa tentatrice:

Sentendosi tornare cosciente, essa si rese conto di averne paura. Tenendo strette nelle sue le mani di Ugo, avanzò verso il bordo della barca. Essendosi questa inclinata, Ugo aprì gli occhi in cui trapariva la paura che per l'ultima volta lo legò al comune destino dell'uomo. Beate si strinse al seno il suo amato, suo figlio, suo compagno nella morte. Egli, consapevole, ormai libero, pronto a perdonare, chiuse gli occhi. Ma lo sguardo di lei abbracciò ancora l'argine grigio che s'alzava nel buio minaccioso e, prima che le onde indifferenti le ottenebrassero la vista, con occhi morenti cercò avidamente di trattenere le ombre del mondo che svaniva.

Così, il figlio ormai «libero» va incontro al «comune destino

dell'uomo», spinto nell'acqua dalla madre-seduttrice la quale, anche uccidendo se stessa e il figlio, prova un ultimo violento desiderio di sopravvivenza.

La donna, tanto ossessionata dal richiamo della natura da non poter neanche impedirsi di desiderare il proprio figlio, non si eleva oltre una condizione animale che regredirà alle più vergognose forme di epidermica degenerazione. Quando Eva si alleò con il serpente, le scaglie che restarono attaccate alla sua pelle cominciarono a mutarsi in piume di uccello, o meglio, nella criniera di un felino predatore.

CAPITOLO IX

Ginandrismo e genetica. Amanti della bestialità. Leda, Circe, e le fredde carezze della Sfinge

L'immagine della donna malefica partorita dalla mente dell'uomo, l'avida tentatrice, la femmina fatale sempre alla ricerca del maschio tumescente, creò un conflitto tra gl'intellettuali della fine del secolo, una lotta tra i superuomini e gli effeminati. I primi, specialmente, sdegnavano gli altri perché accettavano masochisticamente l'apoteosi della donna come divoratrice d'anime, trasformando un «capriccio di natura», la donna-virago, la femminista, in una creatura dai quasi magici poteri di seduzione. L'effeminato, che amava la dolce morbidezza dell'efebo, dell'androgino, il sostituto maschile dell'angelo del focolare della generazione precedente, la vittima impaurita della sirena, era considerato un essere degenerato, simile all'individuo «ginandro», l'intruso omosessuale dell'animo del maschio, il decadente. Anche i potenti come Max Nordau e William Graham Sumner, o un retrogrado stimatore d'idillici costumi d'età precedenti come Tolstoj, lo disprezzavano.

Nordau affermava che il fascino del richiamo delle sirene, che i decadenti subivano, era per loro irresistibile quasi quanto quello che sentivano per i loro simili. «Le donne dalla forte volontà», dice senza mezzi termini, «sono attraenti solo per gli uomini privi di personalità, mentre quelli dotati di una forte individualità preferiscono essere attratti, e lo sono, da donne normali» (*Paradossi*). Affermazioni di questo tipo facevano ritenere l'atteggiamento dei decadenti un tributo indiretto al fascino femminile, ma se lo era, era dettato da un impulso di negazione e si palesava come repulsione; mentre il superuomo manifestava il suo impulso denigratorio con arrogante disprezzo.

Joséphin Péladan, portavoce dei decadenti, affettato Rosacroce, autore di un'interminabile opera in più volumi in forma dialogata, *La décadence latine*, chiarisce la sua posizione nel nono volume, *La ginandre*, pubblicato nel 1891 e quindi colmo di *clichés*

presi a prestito da Darwin. «L'androgino», dichiara Tammuz, il portavoce di Péladan, «è l'incontaminato maschio adolescente che conserva ancora caratteri femminili, mentre il ginandro non può essere che la donna che vuole possedere caratteristiche maschili a tutti i costi, l'usurpatrice del sesso che, avendo qualità femminili, desidera imitare chi ha quelle maschili!» A queste sagge dissertazioni di Tammuz, offerte sotto forma di dialogo socratico, l'interlocutore risponde dicendo: «Ma di quei due termini che formano il binomio, l'uno denota un concetto positivo, l'altro uno negativo». Tammuz, naturalmente, è d'accordo: «L'uno, che è coniato nella Bibbia, designa la condizione iniziale dell'evoluzione dell'uomo e la tradizione greco-cattolica ne ha consacrato l'uso; l'altro, invece, l'ho preso in prestito dalla botanica per denotare non il sodomita, ma ogni inclinazione da parte della donna di assumersi un ruolo maschile, al pari di Mademoiselle de Maupin [l'eroe nei panni di un'eroina di Gautier] o di una qualsiasi donna saccente».

Tammuz cerca l'essenza della passività femminile perché la sua anima possa essere guidata fino all'ideale platonico, ma poiché la donna non sembra propensa a mostrarsi, secondo la tradizione biblica, una creatura inerme, egli avverte l'incalzante bisogno di ripristinare l'armonico equilibrio tra maschio e femmina: «Dal momento che l'individuo ginandro si travestì da uomo, Tammuz assunse caratteristiche femminili, e così facendo ristabilì le condizioni per una normale unione. Il risultato fu che gli individui ginandri s'accorsero della superiorità della mente e del sesso di Tammuz, e furono costretti a esclamare con disappunto: "Siamo soltanto delle copie imperfette e incomplete di Tammuz, non perfettamente sviluppate, immature nel pensiero come novizie, formate nel corpo, non nella mente"».

Analizzando gli stadi intermedi per giungere a quell'amore ideale di cui parla Platone nel *Symposio*, Tammuz sostiene che il contatto fisico è significativo solo al livello più infimo dell'amore: «Perfino la ricerca di forme di bellezza esula da ogni idealità, a meno che non si conseguano intellettualmente». Secondo Tammuz, nella copula il maschio partecipa soltanto con l'eccitazione dei sensi — il suo principio femminile —, ma poiché per una donna l'esperienza dei sensi è il solo metro dell'«anima», la sua individualità si esaurisce tutta nell'eccitamento fisico. Una copula tra maschi, diversamente da quello che accade tra un maschio e

una femmina, rafforza le facoltà intellettuali e «l'energia dello spirito» maschile. Questo è inevitabile, perché «il rapporto omosessuale finisce con l'atrofizzare il principio sessuale in una e l'altra delle forze opposte; e che cos'è il principio femminile atrofizzato, se non una forma incurabile di puerilità?». Così Tammuz, tortuosamente e illogicamente, giunge alla stessa conclusione a cui arriverà Weininger dieci anni più tardi, e cioè che l'omosessualità maschile rafforza l'intelletto dei partners mentre, a causa della degenerazione delle due nature congiunte, il rapporto tra due donne porta al progressivo indebolimento della mente delle partners fino a raggiungere la puerilità: «Dal momento che ella non ha più intelletto o cervello di una bambina di tredici anni, l'individuo ginandro, nella sua relazione con un'altra donna, sarà niente più che un'idiota unita a un'altra sciocca, né, da tale detestabile unione, ci si può aspettare alcun miglioramento e elevazione».

Tammuz, portavoce di Péladan e dei decadenti, non sa però offrire alcun antidoto alla supervirilità del maschio, mentre l'effeminato provava piacere ad immolarsi come agnello sacrificale per la causa del maschio; mediante quel principio di mascolinità superiore che gli rimaneva e che era ancora in contatto con quello primordiale femminile delle origini bisessuali dell'umanità, egli si assumeva quell'«opportuno» ruolo femminile ormai abbandonato dall'individuo ginandro e riteneva che la sua missione fosse quella di ristabilire la relazione, di natura predatoria, tra l'attiva forza maschile e la passiva femminilità che avrebbe portato alla scomparsa del principio femminile e al trionfo dell'intelletto maschile. Così l'individuo ginandro divenne il simbolo della completa degenerazione: la donna violenta, autoerotica o lesbica che si univa ai maschi nell'inutile tentativo di suggerne le energie per «essere virilizzata», ma che preferiva congiungersi soltanto con altre donne in un'orgia di regressione autodistruttiva, riassorbita nell'assoluto elemento femminile in un fatale ritorno alla terra dei primordi.

Come rileva Nordau, le preferenze dell'uomo «vero», del superuomo del tardo diciannovesimo secolo, andavano verso quel prototipo d'ideale femminile che, grazie alla cinematografia hollywoodiana, doveva in breve diventare lo stereotipo rappresentato dall'oca bionda. Tuttavia, l'individuo ginandro, la donna forte e volitiva, divenne la malefica sirena favorita da decadenti e

superuomini. Entrambi la consideravano contro natura, destinata all'autodistruzione, ma, mentre il superuomo trovava l'unica soluzione al problema in una sadica campagna d'eliminazione totale che avrebbe protetto la sottomessa oca bionda-angelo del focolare dall'essere contaminata dalle vane rivendicazioni delle sue volitive compagne, i decadenti trovavano la loro soluzione nell'accettazione masochistica degli «atti innaturali» dell'individuo ginandro, per dimostrare la loro volontà di autosacrificarsi per la causa dell'evoluzione del maschio.

In ogni caso, era chiaro ad entrambi che, poiché il maschio intellettivamente evoluto aveva una notevole solidità morale, le vittime di queste donne regressive si limitavano agli uomini emotivamente immaturi, sessualmente sottosviluppati, radicalmente degenerati. In ultima analisi, soltanto quegli uomini che non erano riusciti a stare al passo con l'evoluzione spirituale dei veri maschi potevano diventare qualcosa di più che compagni occasionali di femmine materialiste; e generalmente presentavano segni evidenti della loro evoluzione imperfetta. Questi esseri si riscontravano più che altro nelle classi inferiori, tra lavoratori e vagabondi, individui privi di intelligenza, sacrificabile «carne da cannone» della civiltà industriale.

Nella massa, invero, se ne potevano notare molti che, con grandi sacrifici e lavoro indefesso, assurgevano a modeste posizioni di dignità intellettuale e conquistavano quindi il diritto di essere considerati il primo stadio di una società di maschi evoluti, ma rimaneva il problema — secondo le parole di William Graham Sumner — che «il pauperismo, la prostituzione, e il crimine [fanno parte di] una società in cui la scienza, l'arte, e la letteratura hanno raggiunto il loro massimo sviluppo». Assurdo cercare di elevare questi individui al livello superiore dei loro padroni, perché in loro il processo degenerativo, la debolezza mentale propria degli esseri effeminati, aveva ormai invaso tutto l'essere: «Se tentassimo», ammonisce Sumner, «d'interferire arbitrariamente con ogni mezzo e cercassimo d'alleviare queste vittime dell'oppressione sociale dal peso della loro posizione, premieremmo soltanto il vizio e la follia e daremmo una mano alla loro ulteriore proliferazione» (*War, and Other Essays*).

Non risultava molto chiaramente che cosa si sarebbe dovuto fare di tutta questa gente, per il loro stesso bene naturalmente, ma almeno Sumner si mostrava caritatevole: «Il sociologo spesso si

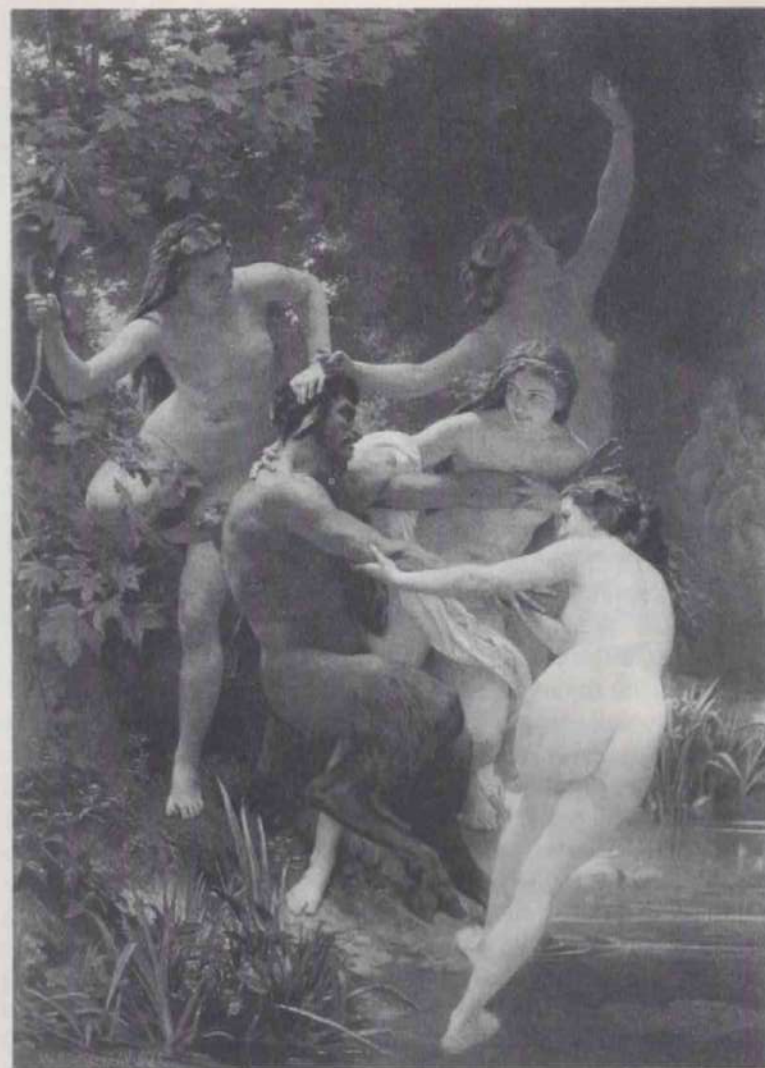
domanda se sia opportuno eliminare certe classi gravose e importune. Un'interferenza di questo genere non è mai stata suggerita da nessuna onesta dottrina sociologica, tuttavia è possibile dedurre che, per questa gente e per molte classi — e non sarebbe stato doloroso per loro — sarebbe stato meglio, per il bene della società, che non fossero mai nati». Oggi sappiamo bene che parecchi esponenti «evoluti» delle classi dirigenti non stavano a fare sottili discriminazioni e che, tutti buoni seguaci delle teorie di Spencer, Sumner e Weininger, si misero all'opera per far sì che degenerati, effeminati, gruppi razziali inferiori, non fossero mai nati. Il *Mein Kampf* di Hitler, sotto molti aspetti, non è che una piatta ripetizione di queste teorie, specialmente quelle di Weininger, il cui *Sesso e carattere* ebbe un posto d'onore negli scaffali della biblioteca del Führer.

Weininger, insistendo sulla necessità di una lotta finale tra il principio maschile e quello femminile, aveva posto il problema in chiari termini dualistici: «L'umanità può scegliere. Ci sono soltanto due alternative estreme, e nessuna via di mezzo». Darwin, in *The Descent of Man*, afferma che, sebbene considerazioni d'ordine morale richiedano alla società «di sopportare gli effetti, indubbiamente negativi, derivati dalla sopravvivenza dei deboli e dal loro procreare», sarebbe tuttavia un bene che l'umanità in evoluzione, senza cattive intenzioni nei riguardi dei «deboli e degli impotenti», in qualche modo se ne sbarazzasse. E suggerisce un mezzo eugenetico: «che i deboli e gli inferiori non si sposino liberamente come gli altri, e che questo controllo venga indefinitamente reso necessario per i meno dotati nel corpo o nella mente, in modo da impedire loro di sposarsi».

Con un tale incoraggiamento da parte del padre della scienza dell'evoluzione, non sorprende che la fine del secolo abbondasse di metodi per sfrondare debitamente il rosaio dell'umanità che si evolveva. John D. Rockefeller, colmo d'entusiasmo per i principi di Spencer e Sumner, iniziò un corso domenicale sull'argomento, nella speranza di inculcare nella nuova generazione l'idea di una necessaria selezione. Togliete di mezzo i deboli negli affari e nella società, sosteneva con ardente zelo, e sarà meglio per il futuro dell'umanità: «L'American Beauty può crescere splendida e fragrante, allietando chi la possiede, solo se si sacrificano i bocci superflui. Questo non significa agire male. Si tratta di applicare una legge naturale e divina» (Ghent, *Our Benevolent Feudalism*).

L'istruttivo esempio offerto da Rockefeller dell'«American Beauty», una particolare specie di rosa che a quei tempi era spesso presa come simbolo della bellezza e dello splendore vegetativi della donna americana, è indicativo del modo in cui veniva usata la metafora per confondere e mascherare gli enunciati circa l'evoluzione, l'economia, il sesso, la razza e la classe, al fine di preparare le menti dei borghesi americani ed europei ad accettare l'idea del genocidio come possibile mezzo per ovviare il «problema» di un potenziale ristagno evoluzionistico. Il processo di «degenerazione», generalmente considerato endemico per la naturale tendenza della donna a regredire, era il pericolo che maggiormente spingeva le classi borghesi a «selezionare» accuratamente la società. Gli stessi opportuni accorgimenti che si dovevano prendere per evitare i pericoli inerenti alla degenerazione della donna in creatura selvaggia, potevano anche essere adottati contro «le specie effeminate» della civiltà occidentale in evoluzione.

I pittori del tempo, con il loro abituale entusiasmo per gli eccessi, cominciarono a rappresentare questo simbolico processo degenerativo che Nordau e gli altri superuomini ritenevano costantemente presente nella società. I caratteri bestiali, ancora percepibili nell'uomo, dovevano essere chiaramente raffigurati; come sempre, nell'arte di fine secolo gli artisti s'ispirarono alla mitologia; creature metà umane e metà animali come satiri e centauri servivano perfettamente per connotare quegl'individui esclusi dal ciclo evolutivo, costretti a rifugiarsi nell'ambito di un'effeminata sensualità. Poiché le donne, per la loro stessa natura, erano già simbolo di degenerazione, non c'era bisogno di trovare alcuna forma per rappresentare la loro essenza animalesca; era sufficiente mostrarle nude.

L'immagine archetipa dell'unione tra la femmina e il satiro, l'uomo ancora in parte animale, è espressa significativamente nel quadro di Bouguereau «Ninfe e satiro» (IX, 1), del 1873. In questo notevole dipinto, come in altri, il grande protagonista dei salons parigini confermò quella provocatoria tematica erotica che superò le convenzioni letterarie e culturali dell'arte accademica. Non è affatto accidentale che i tratti innovatori dell'arte di Bouguereau nel campo della narrativa mitologica si effettuino nello stesso tempo in cui gl'impressionisti scoprirono in maniera totalmente differente il potenziale narrativo della quotidianità.

IX, 1. William Adolphe Bouguereau (1825-1905), «Ninfe e satiro» (1873).

Già nel 1879 Earl Shinn si era accorto come l'uso della narrativa mitologica, nei dipinti di Bouguereau, apparisse ribaltato: «Il problema, con questi quadri, è che le figure non rappresentano menadi e baccanti, ma normali signore. Il fatto che siano nude è

incidentale o sensuale, ma non inconsapevole. Guardando uno qualsiasi di questi volti si capisce che non hanno alcun bisogno d'insultare la nostra intelligenza fingendo di non saper scrivere il moderno francese, o leggere riviste di moda» (*The Art Treasures of America*).

Per i successivi quarant'anni ci furono sempre nuove versioni di donne del tempo raffigurate come ninfe folleggianti con satiri per il diletto dei visitatori dei salons parigini, ma anche per servire loro da monito. Il «Baccanale» (IX, 2) di Cézanne, stilisticamente, è lontano anni luce dalla scherzosa raffigurazione di Bouguereau di un mondo primordiale; eppure, ciò che separa le due opere è la tecnica, non il soggetto. In questa sua immagine di accoppiamenti tra uomini e donne — uomini pelosi e semi-bestiali, per sottolineare la loro natura non evoluta, e donne simbolo dell'Eterno Femminino — Cézanne, perfino più di Bouguereau, suggerisce che l'atto sessuale viene esercitato dal maschio quando la femmina sa liberare in lui l'istinto bestiale.

La figura della baccante, onnipresente nell'arte figurativa degli inizi del secolo, simboleggia la rinuncia, da parte della donna «malvagia», ai suoi doveri di madre che, secondo Lombroso e Ferrero, costituiscono gli unici mezzi per frenare l'inclinazione naturale della donna verso la criminalità. Questi due studiosi del lato oscuro della psiche femminile, riferendosi agli effetti regressivi degli impulsi sessuali della donna, si schierano in difesa della civiltà contro la simbolica baccante e, in *La donna delinquente*, asseriscono che la sensualità ha numerosi e imperiosi bisogni che assorbono l'attività mentale della donna e, rendendola egoista, distruggono in lei lo spirito di autosacrificio inseparabile dall'istinto materno. Come fece notare Harry Campbell nel 1891, poiché «l'autocontrollo è considerato il requisito *sine qua non* per una buona educazione», sfrenate baccanti e i loro uomini effeminati — perché anche loro privi di autocontrollo — divennero i principali simboli di una bestiale regressione. I pittori potevano chiamarli ninfe, satiri, centauri, o fauni, ma sempre si preoccupavano di rendere ben visibile il loro legame con la condizione animale. Specialmente i satiri si raffiguravano secondo la fisionomia dei degenerati «scientificamente» provata da Lombroso e altri, quella cioè del «bestiale ebreo», compagno regressivo della donna in un mondo altrimenti civilizzato.

Plasmando decorative statuette per la Real Fabbrica di porcel-

IX, 2. Paul Cézanne (1839-1906), «Baccanale» o «Battaglia d'amore» (1885).

lane di Copenhagen, Gerhardt Henning si spinse anche più in là raffigurando ninfe e fauni, destinati a ornare le mensole dei caminetti delle case borghesi d'Europa, con tipici tratti regressivi (IX, 3). Alfred-Philippe Roll riuscì a rendere quel senso di degenerazione creando una vera montagna di carne palpitante: un satiro dal corpo asciutto e contratto, un moderno Sileno dalla carne molle e infantile, e tre lussuriose baccanti (IX, 4). Lo scultore belga Jef Lambeaux s'ispirò a Rodin — a cui pure piacque scolpire satiri, fauni, e baccanti in pose significative di bestiale trasporto — mostrando una baccante affamata che, come un cane in vena di giocare, addenta l'orecchio di un fauno, facendolo visibilmente gridare dal dolore (IX, 5).

Lovis Corinth, che non si preoccupò mai molto d'apparire elusivamente raffinato, creò un'immagine perfettamente rappresentativa del crudo verismo del simbolismo tedesco intorno al 1900 dipingendo un «Baccanale» (IX, 6) in cui sfacciate baccanti inducono maturi uomini d'affari monachesi a comportarsi come satiri. Una delle vittime di queste baccanti — sgraziate fanciulle

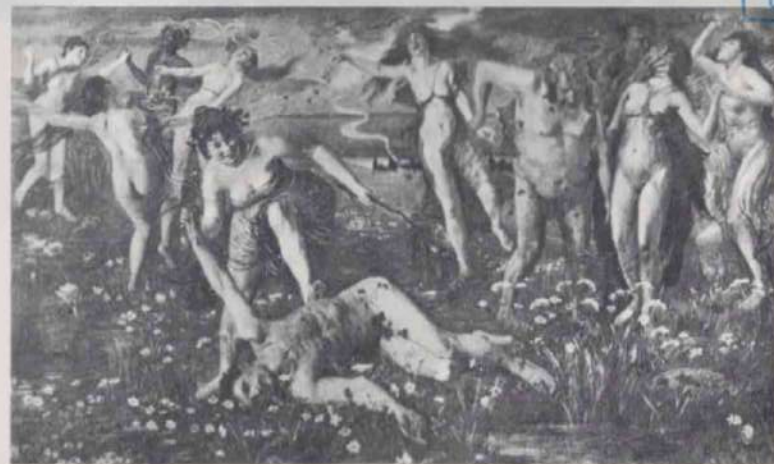
IX, 3. Gerhardt Henning (1880-1967), «Ninfa e fauno», porcellana (1910 ca).
IX, 4. Alfred-Philippe Roll (1846-1919), «La festa di Sileno» (1885 ca.).

teutoniche — un Sileno peloso e dal ventre gonfio di birra, si regge a mala pena sulle gambe; le baccanti gli danzano caratteristicamente intorno facendogli girare la testa, mentre egli tenta, in modo ridicolo, di unirsi al loro divertimento. Nell'immagine di Corinth c'è anche, come esigeva la moda, la figura dell'«infantile uomo nero», idoneo, per sua natura, a danzare certo meglio del grasso Sileno la cui fisionomia ricorda quella di un contabile; in primo piano appare l'inerme poeta effeminato, disteso a terra tra le margherite e calpestato da una ragazza che sembra uscita fresca fresca dalle pagine di Sacher-Masoch.

Il quadro di Corinth che, come del resto tutte le innumerevoli rappresentazioni di baccanali che invasero il mercato d'arte intorno al 1900 ha carattere didascalico, insegnò a Anthony Ludovici, egli stesso figlio d'arte, che «sebbene la Donna cerchi sempre d'indurre l'Uomo a manifestare i suoi istinti sessuali, in

IX, 5. Jef Lambeaux (1852-1908), «Il fauno morsicato», scultura (1906 ca).

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

IX, 6. Lovis Corinth (1858-1925), «Baccanale» (1896).

IX, 7. Arnold Böcklin (1827-1901), «Fauni e ninfa dormiente» (1884).

seguito non rispetta mai chi, così facendo, giunge ad ingannare gli altri suoi principi», e che «oggigiorno, tutte le donne pretenziose, frivole e superficiali, si trovano a loro agio con gli uomini degenerati che "vogliono divertirsi" e che cercano di dare un senso alla loro inutile esistenza tuffandosi in un vortice di ancora più inutili piaceri» (*Woman: A Vindication*).

I pittori del mondo germanico, seguendo l'esempio dello svizzero Böcklin che trattò licenziosi soggetti barbarici, prediligevano ritrarre giovani voluttuose mentre, spiate da esseri ancora allo stato semi-animale, si riposano, fanno il bagno, o comunque si comportano come ninfe silvane. Fauni che ammirano ninfe

IX, 8. Franz von Stuck (1863-1928), «Centauro e ninfa» (1895).
IX, 9. Franz von Stuck (1863-1928), «Scherzo» (1909).

addormentate sono tipici di numerosi dipinti di Böcklin (IX, 7) e testimoniano quanto il pittore fosse consapevole delle teorie darwiniane. Sono satiri dai tratti animaleschi che non soltanto presentano marcate caratteristiche semitiche o negroidi, ma sono ritratti in posizioni scimmiesche; del resto, come ha dimostrato Darwin, questi antropoidi erano i veri antenati dell'uomo. Il fatto che la femmina umana s'accompagni, in questi dipinti, a creature del genere, è significativo della sua natura statica, perché pur essendo essa più evoluta degli antenati dell'uomo, non è capace di svilupparsi insieme a lui.

Un seguace di Böcklin, Franz von Stuck, raffigura belle creature dalla pelle diafana che si divertono o galoppano a cavalcioni di centauri negroidi e pelosi (IX, 8) o che si accompagnano gioiosamente a osceni satiri cornuti (IX, 9). Maximilian Lenz dipinse due anoressiche signore del tempo a passeggio per estivi campi fioriti, sorrette appassionatamente da insoliti destrieri (IX, 10).

Tutte le potenziali risorse di tale tematica furono messe in luce dal ciclo di sonetti *Les trophées* di José-Maria de Hérédia, pubblicato nel 1893; l'opera di questo poeta francese nato a Cuba fu stampata in moltissime copie, tradotta in molte lingue, e divenne la fonte favorita degli intellettuali fine secolo per ricerche sulla sessualità bestiale. Nel sonetto *La Centauresse* Hérédia tratta

IX, 10. Maximilian Lenz (1860-1948), «Aria d'estate» (1906 ca).

l'angosciante agonia di quella mitica specie, mezza umana e mezza equina, vittima degli insani istinti delle baccanti, creature invece totalmente umane. Secondo i suggerimenti del poeta, nella società dei centauri la femmina — o madre-centauro — esercita la sua influenza pacificatrice ma perfino in questo contesto bucolico la donna, essere selvaggio e sfrenato, opera distruzione. «Di giorno in giorno», piange la femmina del centauro, «La razza generata dalle nuvole, / Disperatamente agonizza, mentre il nostro abbraccio / I suoi figli ripudiano, per le donne disperati». Così, ripercorrendo i sentieri della storia alla ricerca di domestiche società da distruggere, la moderna baccante si dimostra il simbolo di quell'Eterno Femminino che causa l'estinzione totale di una razza.

Parlando della sua incisione «Donna e animale» (IX, 11) nei suoi diari, Paul Klee spiega la struttura simbolica di quest'opera che unisce — accostamento tipico di quell'epoca — l'essere umano, la donna, al maschio che presenta ancora visibili caratteristiche dell'anatomia di un animale: «La parte animale latente nell'uomo ricerca la donna, che non ne è del tutto

indifferente. Affinità tra la signora e il bestiale. Scoperta di una parte della psiche femminile. Ammissione di una verità che si preferisce mascherare». In questa acquaforte, chiaramente, la fondatezza di questa asserzione è messa in risalto da un'intima somiglianza tra la donna e l'animale: non soltanto la donna presenta la fisionomia di una degenerata, ma sembra plasmata della stessa fallica materia organica di cui è fatto l'animale che essa attira con il fiore della sua materna passione. Crescendo dalla terra, come il tronco di un albero, ella appare quale l'impressionante anello mancante tra il mondo vegetale e quello animale.

Alla fine del secolo gli uomini realmente sospettavano che le donne provassero uno straordinario interesse per ciò che nel maschio rimaneva della natura animale. Nel 1913 Gaston la Touche espose un dipinto che rappresenta un gruppo di signore della buona società sedute con la loro tazza di tè intorno a un

IX, 11. Paul Klee (1879-1940), «Donna e animale», incisione (1904).

tavolo sul quale è deposto il corpo di un fauno dal piede caprino e dal grugno setoloso che un elegante cupido alato sta dissezionando davanti ai loro occhi avidi. I fauni affascinavano molto le signore e, come i pittori del tempo spesso suggerivano, quel fascino poteva comportare strane conseguenze genetiche. Un dipinto dell'inglese Charles Sims mostra, in un tipico, perfetto quadretto, due signore della buona società che stanno sorseggiando in giardino il loro tè delle cinque: sul tavolo ci sono due bambini che tentano di raggiungere i fiori di un albero; uno è un fanciullo dall'aspetto normale, l'altro invece è un adorabile piccolo fauno a cui la madre, una delle due eleganti signore, bada con sollecitudine mentre egli sta sforzandosi di arrivare ai fiori.

Sebbene alcuni fossero propensi a considerare la donna diversa dagli animali e reputassero possibile inserirla nella società degli uomini in evoluzione per permetterle di offrire il suo apporto intellettuale (e magari scoprire alla fine quanto fosse impossibile separare l'animale dalla donna) secondo i principi scientifici scoperti a beneficio di artisti e intellettuali, era chiaro che in lei coesistevano effettivamente le due nature. La sola vicinanza di un animale era sufficiente per far riaffiorare in lei la sua natura bestiale, e per quanto potesse lottare contro l'egemonico istinto sessuale, presto o tardi si sarebbe dovuta sottomettere alla sua tirannide.

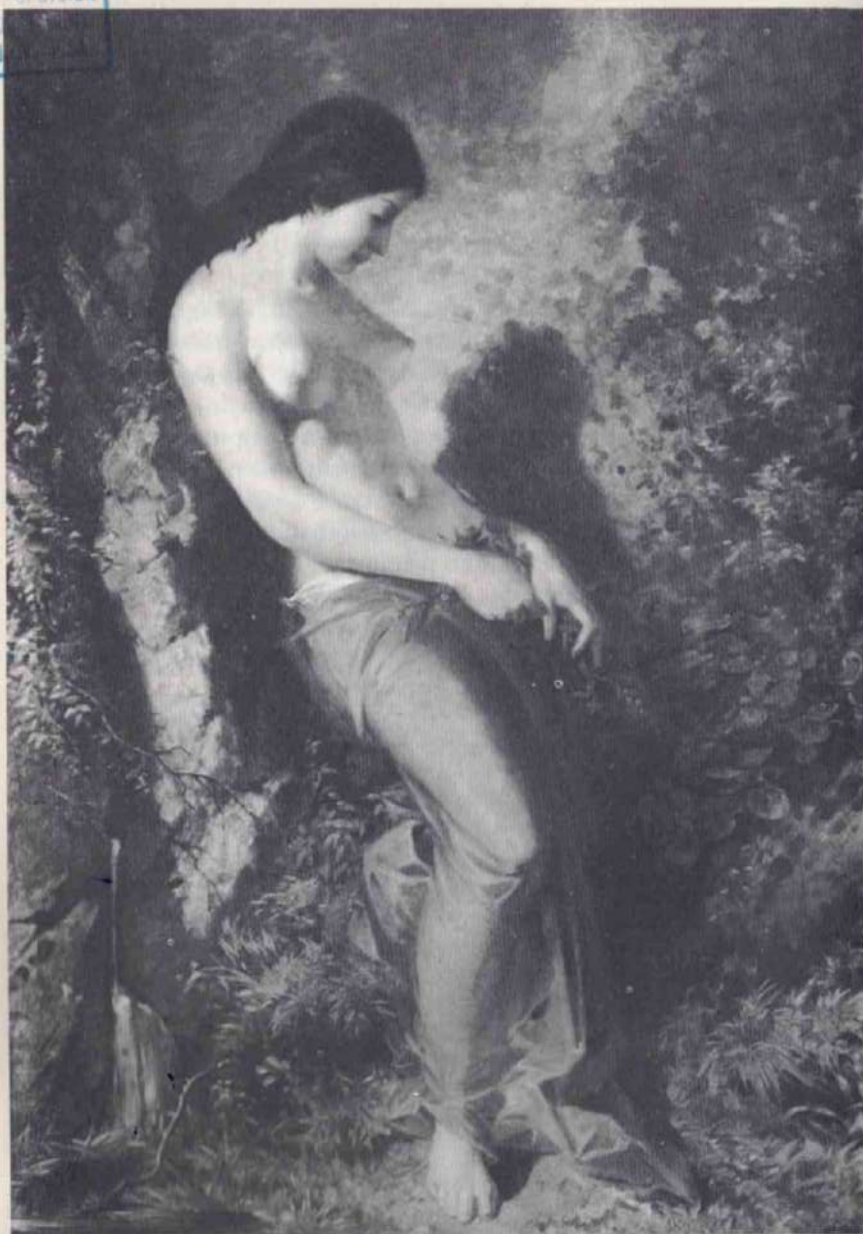
Sue Bridehead, l'emancipata eroina di *Jude the Obscure* di Thomas Hardy, trascorre la vita nel tentativo di reprimere il suo istinto sessuale che la porterebbe al contatto fisico con gli uomini che la desiderano; infine, malgrado «l'autosacrificio della donna sull'altare di ciò che essa si compiace di chiamare i suoi principi», il suo sforzo riesce soltanto a condurla prima verso l'isteria e la catastrofe, poi a farla rientrare nei ristretti ranghi delle donne «civili», mogli virtuose, semplici oggetti per mariti desiderosi di procreare. Jude, il suo vero compagno e amante d'elezione — egli è, nonostante le sue aspirazioni intellettuali, il risultato di generazioni di uomini «involuti» —, giunto in punto di morte medita sul comportamento di lei e conclude: «Strana la differenza tra i due sessi: la stessa esperienza che allarga la mente di quasi tutti gli uomini, restringe invariabilmente quella di quasi tutte le donne». In Sue si nota momento per momento il processo degenerativo. Ma l'unico personaggio femminile del romanzo che ha l'ultima parola e che continua a vivere spensieratamente nel

suo mondo materiale è Arabella che, all'inizio dell'odissea di Jude, gli getta in volto un pene di maiale macellato per attirare la sua attenzione. Ella rappresenta veramente una moderna Circe ed è descritta da Hardy come «un perfetto esemplare di femmina animale, né più né meno».

Come Hardy, i pittori raffiguravano spesso molto esplicitamente la doppia natura della donna. Nel dipingere «Déchéance», uno studio sulla degenerazione femminile, Fernand Khnopff ritrae la sua modella in una posa tale che le curve del corpo e la tensione del dorso suggeriscono, senza ombra di dubbio, la sagoma di un gatto. Analogamente, Albert-Joseph Penot scopre, nelle piacevoli rotondità di una giovane donna, la temibile immagine di un serpente (IX, 12). Il pittore, inoltre, le dipinge agli angoli della bocca un accenno di denti di vipera, o forse di vampiro, mentre gli occhi sembrano possedere l'oscuro potere ipnotico di un cobra.

In maniera più sottile, Charles-Amable Lenoir suggerisce il vincolo che esiste tra la donna moderna e la sua progenitrice, che conosceva anche troppo il fauno primordiale e le sue prolungate prestazioni fisiche. La sua «Poesia» (IX, 13), malgrado lo sguardo modestamente abbassato, appare una musa assai più

IX, 12. Albert-Joseph Penot (attivo tra il 1896 e il 1909), «Il serpente» (1905 ca).

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA

IX, 13. Charles-Amable Lenoir (1861-1932), «Poesia» (1890 ca).

IX, 14. Gustave Courbet (1819-1877), «Donna nell'onda» (1868).

dionisiaca che apollinea, assai più rappresentativa di quella universalità autodistruttrice che Nietzsche riscontra nella «magia» dionisiaca, adeguata al mondo individualizzato che egli considera l'ambito essenziale dell'arte apollinea. Per aiutarci a capire la natura della sua «Poesia», Lenoir la presenta in una posa piena di grazia che fa pensare a un cerbiatto, e mentre la gamba, nella sua curvatura, suggerisce l'elasticità e la tensione di un agile animale, lo spazio tra l'alluce e le altre dita ricorda lo zoccolo di un fauno. In questo straordinario lavoro eseguito negli anni giovanili, l'artista dimostra d'avere bene appreso il tratto stilistico di Courbet nonché la lezione accademica del suo maestro Bouguereau, e prova ancora una volta che le distinzioni operate nelle correnti artistiche, tanto fiduciosamente stabilite dai critici di storia dell'arte, sono valide solo se riportate a determinate scelte storiche e non a un'analisi complessiva dell'intera produzione artistica di un periodo. Le spalle piene e i seni robusti della ninfa di Lenoir, per esempio, mostrano molto più l'influenza di Courbet — autore di «Donna nell'onda» del 1868 (IX, 14) — che

non quella di Bouguereau con le sue donne morbide e levigate. Courbet, in effetti, struttura la sua donna nata dall'onda secondo linee che rammentano i contorni di un animale, e che ritroviamo nel corpo della ninfa di Lenoir.

Le suggestive immagini della donna e della sua intima affinità con il mondo animale dipinte da Courbet, Lenoir, Khnopff, rappresentano iconicamente la «donna secondo natura», personaggio favorito di Zola. Ecco la sua descrizione della sorella di padre Mouret, Désirée, vista attraverso gli occhi di Albine: «Invidiava quelle forti braccia, quel seno pieno, quel suo genere di vita completamente primitiva a contatto del pregnante calore degli animali, quello slancio puramente animale che rendeva la paffuta giovinetta simile a loro e la faceva accettare dalla vacca bianco-rossiccia come una sorella. Sognava d'essere amata dal gallo rossiccio e di amare in modo naturale, come gli alberi, senza vergogna, con un affetto che aprisse ciascuna delle sue vene, piccole sorgenti di linfa. Era la terra che faceva crescere Désirée quando giaceva supina» (*La faute de l'Abbé Mouret*).

Simili elementi di natura bruta, di strane unioni bestiali presenti nei sogni di Désirée, si rivelavano anche negli atti di donne primitive. L'artista francese Jean Veber lo documentò realisticamente nel quadro «Lotta tra donne nel Devonshire» (IX, 15), esposto al Salon des Beaux-Arts nel 1899: sullo sfondo, delle megere urlanti incoraggiano due donne nude, appartenenti alla classe operaia, dai corpi grassi e dai volti arcigni, che combattono l'una contro l'altra per il premio di un pugno di monete gettate in un sudicio piatto visibile in primo piano. Alcuni anni più tardi, nel 1903, un altro pittore francese, Emmanuel Croisé, espose un quadro che documenta combattimenti a corpo nudo tra violente virago dell'antica Sparta (IX, 16). Questi dipinti riflettono lo sconfinato desiderio dei maschi della fine del secolo di poter dimostrare che le donne «s'abbassano a livello animale», come avrebbero affermato i loro antenati del secolo precedente, con esempi di comportamento tanto regressivo come una lotta nel fango o contese del genere.

Data l'estrema fortuna che l'impressionismo gode nel nostro secolo, è quasi impossibile dare un giudizio obiettivo sulla produzione di un pittore come Degas; si potrebbe tuttavia cominciare a focalizzare, nel suo lavoro, l'elemento misogino che lo allinea ideologicamente con le scottanti rappresentazioni,

IX, 15. Jean Veber (1868-1928), «Lotta tra donne nel Devonshire» (1898 ca).

IX, 16. Emmanuel Croisé (n. 1859), «Le ragazze di Sparta» (1903 ca).

ormai dimenticate, di donne che «s'abbassano a livello animale» dipinte da Veber e da Croisé. In questo senso, il giudizio su Degas di Maurice Hamel — il critico che nel 1890 dichiarò che l'impressionismo aveva «salvato la pittura francese dalla banalità e superficialità dell'arte accademica» e che quindi non si può congedare come un nemico di quel movimento — merita di essere

preso in considerazione. Nelle raffigurazioni di figure femminili, specie nei famosi studi di donne che si lavano, Hamel vede «pose animalesche» e «l'accucciarsi come rane» di creature intimamente degenerate. Egli sostiene che, dipingendo le sue cantanti di cabaret crudamente illuminate dalle luci della ribalta (IX, 17), le sue attrici e le sue ballerine, Degas non era quasi mai animato da simpatia o dal desiderio di rendere analiticamente ciò che aveva compreso della penosa realtà della vita di queste donne costrette a sopravvivere nel mondo dello spettacolo. Al contrario, l'atteggiamento del pittore sembra dominato dalla crudele curiosità del borghese che visita quartieri malfamati; queste immagini sono i lavori di un uomo

inacidito dal disgusto per la banalità e la bruttezza dei suoi soggetti, per quei vili masticatori di bolo, membri vegetativi di un'umanità che sopporta le afflizioni della vita quotidiana senza reagire. Egli registra con crudele compiacimento le deformazioni fisiche o morali che essi hanno subito come risultato del loro lavoro, e come conseguenza logica cerca una via d'uscita dalla dura realtà nell'artificiale, creando un'arte in cui il teatro della vita si trasforma in un mondo d'immaginazione per mezzo di una continua attenuazione del vero, una ricercatezza tecnica e un linguaggio pittorico ancora più agile (*Salon de 1890*).

Queste osservazioni non sembrano quelle ottuse di un tipico critico del tardo diciannovesimo secolo, ciecamente legato a raffigurazioni di donne idealizzate e quindi poco disposto a riconoscere il franco idealismo che molti dei più eminenti critici moderni sono riusciti a percepire nell'arte di Degas. Hamel invece, in questo suo brillante commento, sembra anticipare l'opinione che questi critici del Novecento hanno dato di Degas. Egli sembra opporsi alla critica moderna, non perché attacca il concetto di realismo in arte, ma perché afferma che Degas preferisce proporre un mondo di fantasia, cercando di mascherarlo come studio realistico; Degas, dice Hamel, usa effettivamente una nuova tecnica stilistica, strutturale, per far apparire le sue immagini di degenerazione femminile tipiche del suo tempo realistici ritratti di donne comuni. Il fatto che Hamel fosse della stessa estrazione intellettuale di Degas dovrebbe farci meditare prima di accantonare il suo giudizio; può aver capito il messaggio di questo pittore in modo più immediato di quello che riusciamo a fare noi oggi.

IX, 17. Edgar Degas (1834-1917), «La chanteuse verte», pastello (1884).

Nella letteratura, come nelle arti figurative, le rappresentazioni di questa affinità tra donne e animali, non sono più semplici similitudini («donne feline come gatte») ma elaborate caratterizzazioni psicologiche. William Dean Howells, generalmente piuttosto moderato nelle sue interpretazioni, vide chiare affinità tra animali e giovani donne comuni. In *A Hazard of New Fortunes* (1890), Angus Beaton, un artista affascinato dalla bellezza di un'ereditiera, Christine Dryfoos, è tanto scioccamente sicuro di sé da osare giocare con i sentimenti di lei. Pur essendosi reso conto «fin dall'inizio che assomigliava a una gatta», rimane tuttavia incantato dall'idea di «tenere al guinzaglio la femmina di un leopardo». Si accorge presto di quanto sia pericoloso giocare con una donna del genere:

Essa lo sentiva più della vita stessa e sapeva che era perduto, e la follia che rende una donna capace di uccidere l'uomo che ama, di gettargli del vetriolo per distruggere la bellezza che non può avere tutta per sé, s'insinuò nella sua anima libera da costrizioni morali [...] Mentre egli porgeva la mano a Christine, essa la respinse urlando di rabbia; lo incenerì con lo sguardo e protese le unghie contro il volto dell'uomo che si chinava verso di lei.

Beaton cerca di sfuggire all'assalto della «gatta selvaggia», ma ha imparato la lezione circa la natura del tutto addomesticata degli animali femmine.

Lombroso e Ferrero, in *La donna delinquente*, quell'orrendo saggio di fatatismo frenologico, raccontano la sporca storia di una donna che assassinò il marito, apparentemente perché era predestinata a farlo a causa della struttura asimmetrica del suo volto, e per la sua enorme mascella «con un'apofisi da lemure». Analogamente, molte altre donne diventavano assassine perché le loro tendenze criminali erano strettamente connesse a «canini giganti» o ad occhi che avevano «un'espressione selvaggia». I «grandi occhi felini» di un'omicida, o la «ferocissima espressione» di un'altra, servivano come prove conclusive della loro innata predisposizione al crimine. Anche quando questi coraggiosi studiosi dell'elemento bestiale nella fisionomia femminile non riuscivano a trovare nulla di straordinario nella struttura facciale dei loro soggetti da cui far derivare gl'impulsi bestiali che avrebbero determinato le azioni criminali, riuscivano sempre a scoprire almeno un accenno di bestialità. Esaminando, per esempio, una bambina criminale la cui fisionomia si presentava «relativamente normale malgrado le tendenze maligne che l'età non poteva ovviare», con loro grande sollievo riuscirono a scoprire «la gola lupina e le labbra carnose, indicazioni di un'inclinazione all'eccesso».

Seguendo la tesi fornita dai membri del movimento delle donne — quelle «donne selvagge» di cui Mrs. Lynn Linton era così interessata — Lombroso e Ferrero constatarono che le criminali erano generalmente donne dai «tratti virili» e dai volti duri e crudeli; per questo ritennero necessario porsi domande fondamentali circa il futuro della donna; e ancora una volta giunsero alla conclusione che la degenerazione era insita nella natura femminile. Secondo loro, una morbosa attività dei centri psichici intensifica gl'impulsi malvagi della donna e la induce a sfogarli in

IX, 18. Fernand Khnopff (1858-1921), «L'incontro di un angelo con l'animalità» (1889).

atti criminali. E quando la devozione e il sentimento materno sono assenti e al loro posto si trovano forti passioni, un'intensa inclinazione all'erotismo, una grande forza muscolare e una maggior intelligenza per concepire e portare a termine azioni delittuose, è evidente che la malvagità, latente nella donna normale, può esplodere e trasformarla in una criminale più terribile di qualsiasi maschio criminale. Tutto ciò era inoltre aggravato dal fatto che le donne sono come bambine troppo cresciute il cui intelletto infantile opera in corpi adulti. Di conseguenza, essi asserivano, i loro istinti maligni sono più numerosi e vari di quelli degli uomini, ma generalmente rimangono latenti. E quando si risvegliano e sono stimolati, producono effetti proporzionatamente più considerevoli.

Fernand Khnopff, in un disegno del 1889 dal titolo «L'incontro di un angelo con l'animalità» (IX, 18), rappresenta l'inevitabile confronto tra la donna-animale e il nobile maschio intellettuale, qui simbolicamente rinchiuso nell'armatura della sua anima angelicata, un androgino del genere descritto da Péladan, che riunisce in sé, pur trascendendolo infinitamente, come Tammuz, il principio della passiva femminilità culturalmente condizionata. Antitetica è la figura della donna primordiale, una tigre colma d'aggressiva sensualità, una sfinge voluttuosa tormentata da bestiali bisogni, solo marginalmente sensibile al controllo spirituale esercitato dal suo padrone.

Pochi erano gli uomini che, come questa monade virilmente integra di Khnopff, osavano confrontarsi con simili passioni primordiali una volta liberate nella donna. Trascinata com'era dai suoi istinti bruti, era naturale che alla compagnia degli uomini essa preferisse quella degli animali e, tra quelli, dato il ruolo importante che sostiene nella teoria evoluzionistica, la scimmia figurava al primo posto. John Charles Dollman in un suo quadro (IX, 19) mostra come delle scimmie e una donna, ugualmente infantili nel loro sbigottimento, cerchino di rendersi conto di cosa sia il fuoco in un mondo primordiale. Il dipinto di Otto Friedrich «Vanità» (IX, 20) suggerisce che le scimmie hanno anche l'abitudine di visitare le donne nei loro salottini privati, assumendo la funzione di simbolo della natura promiscua del sesso. Del resto, uomini di scienza come Henry Campbell fanno notare che «sia il gorilla che il babbuino erano poligami» (*Differences*), e che le donne presentavano la stessa incivile inclinazione. Forel, come si ricorderà, dichiara che «le ninfomani sono spesso attratte da più uomini, e diventano così più insaziabili degli uomini» (*La questione sessuale*). Per completare questo originale quadro della degenerazione femminile si potrebbe aggiungere la citazione di Karl Vogt che «ogni volta che si vede un approccio tra animali, la femmina è più decisa del maschio», e che, facendo un paragone tra maschio e femmina, «prendendo la femmina come modello, si dovrebbe scoprire una maggiore somiglianza con le scimmie» (*Lezioni sull'uomo*). Di conseguenza, in una discussione sul tema, persone bene informate si stupirono sentendo Havelock Ellis dire: «Moll considera indicativo di un anormale interesse per le scimmie il fatto che certe donne, come fanno notare i guardiani, visitino spesso, nei giardini zoologici, le

IX, 19. John Charles Dollman (1851-1934), «Lo sconosciuto» (1912 ca).

loro gabbie. Presso il Rio delle Amazzoni, il viaggiatore Castelnau vide un'enorme scimmia coati che apparteneva a una donna indiana e tentò di acquistarla; sebbene offrisse una somma rilevante, la donna si limitò a sorridere. "I vostri sforzi sono inutili", gli fece notare un indiano che viveva nella stessa

IX, 20. Otto Friedrich (1862-1937), «Vanità» (1904 ca).
IX, 21. Emmanuel Frémiet (1824-1910), «Gorilla», scultura (1887 ca).

capanna, "è suo marito"» (*Studies in the Psychology of Sex*, vol. II).

Grazie a questo scambio «scientifico» di notizie inedite sul folclore biologico, si comprende come mai la scultura «Gorilla» (IX, 21) di Emmanuel Frémiet, esposta al Salon nel 1887, ricevette una menzione onorevole invece d'essere esclusa dalla mostra senza tante cerimonie. Dato che le tendenze scimmiesche della psiche femminile erano scientificamente provate, chi, tra gli intellettuali, poteva mettere in dubbio che uno scimmione progressista preferisse le curve di un corpo di donna, invece di quelle di una femmina della sua specie? King Kong nasce nella giungla della scienza evoluzionistica dell'Ottocento, e i dettagli della sua storia sono fusi nel crogiolo dell'arte fine secolo.

Un altro straordinario animale poligamo che compare frequentemente in compagnia della donna nell'arte di quel periodo è il leone, prediletto dallo stesso Darwin dati i suoi gusti da orientalista. «Come appresi da Sir Andrew Smith, il leone del Sud Africa vive talvolta con una sola femmina, ma generalmente con più d'una e, in un caso, fu trovato in compagnia di cinque femmine; perciò è poligamo. Secondo le mie scoperte, è il solo poligamo tra i carnivori della terra, e soltanto lui presenta caratteri sessuali ben segnati» (*The Descent of Man*).

Negli anni novanta era ormai antica tradizione paragonare le donne ai gatti e José-Maria de Hérédia, in *Trophées*, delineò un'immagine difficilmente concepibile a quei tempi. Riprendendo la storia di Arianna, abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso e salvata poi da Dioniso e divenuta sacerdotessa del suo culto, Hérédia la connette a Cibele, la grande madre, dea della fertilità e della natura selvaggia, alla quale è sacro il leone. Si pensava che il culto di Cibele fosse necessariamente accompagnato da orge e danze sfrenate, e che la dea dovesse muoversi a cavallo di un leone. Nel suo sonetto *Ariane*, il poeta descrive «La Regina nuda, coricata sul dorso di una tigre possente», mentre partecipa a un'orgia in onore di Dioniso e, in un linguaggio di un realismo ancora straordinariamente crudo, dipinge il rituale accoppiamento tra la regina e il grande felino che essa stava cavalcando:

> Et le monstre royal, ployant son large rein,
> Sous le poids adoré foule la blonde arène,
> Et, frôlé par la main d'où pend l'errante rêne,
> En rugissant d'amour mord les fleurs de son frein.

> Laissant sa chevelure à son flanc qui se cambre
> Parmi le noirs raisins rouler ses grappes d'ambre,
> L'Epouse n'entend pas le sourd rugissement,
>
> et sa bouche éperdue, ivre enfin d'ambroisie,
> Oubliant ses longs cris vers l'infidèle amant,
> Rit au baiser prochain du Dompteur de l'Asie.[1]

Contrariamente a quel che si possa credere, gl'intellettuali del tempo non erano affatto restii a descrivere qualsiasi tipo di approccio sessuale, purché rimanesse nell'ambito ambiguo della mitologia. Le poesie di Hérédia divennero popolari perché illustrano le diverse sfumature dell'atavica natura femminile e stimolarono gli artisti a trovare nuovi modi per rappresentare le immagini create dal poeta. Léon-Victor Solon raffigura dettagliatamente l'esperienza di Arianna (IX, 22) in un dipinto realistico che fu subito riprodotto su «The International Studio». Pittori come Fidus erano già abituati a rappresentare scene d'incontri tra donne e leoni o tigri; l'inglese Arthur Wardle, specializzatosi nel raffigurare animali, dipinse driadi intente a giocare con leopardi, e un'incantatrice che si trastulla con questi animali, un'espressione sonnolenta e soddisfatta sul volto. Una delle tele di Wardle che più riscosse successo mostra una baccante che vaga per una landa accompagnata da una schiera di leopardi in amore (IX, 23).

Il quadro del conte Angelo von Courten, «Amore e forza» (IX, 24), prova che l'autore conosceva molto bene il gioco dei doppi sensi che gl'intellettuali del periodo usavano continuamente per velare le immagini della loro libido contro ogni importuna censura da parte della maggioranza puritana. In un suo ben congegnato quadretto di felicità domestica, il leone, simbolo tradizionale di forza virile, è ridotto in uno stato di sonnolento abbandono dalle amorose attenzioni dedicategli dalla focosa giovane che lo sta abbracciando. Può darsi che questa fanciulla non osi ancora usurpare il ruolo che spetta al maschio, ma

1 «E il regale mostro, inarcando gli ambi lombi, / Sotto il peso adorato pigia la bionda arena, / E, sfiorato dalla mano da cui pende la vagante redine, / Ruggendo d'amore morde i fiori del suo freno. / Sciogliendo i capelli sul fianco inarcato, / Grappoli d'ambra tra acini neri, / La Sposa non bada al sordo ruggire, / / E la sua bocca trepida, ebbra infine d'ambrosia, / Obliando le lunghe proteste all'amante infedele, / Ride al prossimo bacio del Conquistatore dell'Asia».

IX, 22. Léon-Victor Solon (n. 1872), «Baccanale» (1903 ca).

IX, 23. Arthur Wardle (1864-1949), «Una baccante» (1907 ca).

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

IX, 24. Conte Angelo von Courten (1848-1925), «Amore e forza» (1894 ca).

sicuramente detiene la *flèche phallique*, quella freccia d'amore che, almeno nei suoi giorni di virile supremazia, avrebbe dovuto appartenere al maschio. Ora la donna, prendendo il posto di Cupido, inietta al re degli animali, il maestoso poligamo per cui anche Darwin sente rispetto, il sedativo della sua insaziabile sensualità che lo priva della sua forza.

Negli Stati Uniti Frederick Stuart Church, che per tutta la vita si era dedicato a raffigurare ibride unioni tra femmine e animali, dimostrò d'essere abile come von Courten nel dipingere donne dai prodigiosi istinti sessuali da sottoporre all'attento esame di uomini le cui nevrosi dovevano portare gli psichiatri alle loro scoperte. La sua «Incantatrice» (IX, 25), così delicatamente femminile, che nel 1911 spiccava sulle pagine di «The Century»

IX, 25. Frederick Stuart Church (1842-1923), «L'incantatrice» (1907).

— una delle riviste mensili più lette d'America — tiene vicine due tigri le cui fauci ruggenti ricordano la *vagina dentata* che a quel tempo gli uomini temevano si nascondesse sotto la casta gonna di questa corvina bellezza.

Nel 1913, Constantin Starck espose la scultura di una donna nuda a cavalcioni di un leone; Starck, come Lenoir, tutto assorbito nelle disquisizioni di Nietzsche sulla natura dionisiaca del femminino, intitolò la sua opera «Poesia lirica». L'americano Daniel Chester French, per adornare la facciata della Customs House di New York, creò un gruppo di sculture che rappresentano i continenti; secondo la moda, scelse di raffigurare l'Asia come una donna scura con un Budda in grembo, i piedi appoggiati su un cumulo di crani (i paesi arretrati) mentre una tigre gigantesca le si accosta esitante con amorosa ammirazione.

Qualche volta — senza dubbio per scostarsi dal solito modello — gli artisti cercavano di presentare la donna in affettuosa comunione con orsi bruni od orsi polari. In ogni caso, sia che scegliessero un orso, una tigre, un leone o un gatto domestico

IX, 26. Charles Chaplin (1825-1891), «Ritratto di Miss W.» (1889).

BLIOTECA
DIP. DI STORIA
OD. E CONT.
UNIV. PISA

IX, 27. Franz von Lenbach (1836-1904), «Miss Peck» (1890 ca).

come compagno della donna, badavano sempre a mettere in risalto l'affinità tra lei e il suo beniamino, proprio come fece Charles Chaplin nel quadro «Ritratto di Miss W.» (IX, 26), in cui la fanciulla in questione forma una coppia perfetta con il suo gatto. Franz von Lenbach, nella sua versione sul tema, fece anche di più nel suo dipinto «Miss Peck» (IX, 27): il gatto appare «intimamente unito» alla donna in una specie di tête à tête, secondo il gusto di pittori come la Cassatt o Sargent che così raffiguravano certi legami che vanno oltre l'affetto naturale dei genitori. Questa Miss Peck di Lenbach, con quei suoi infocati occhi felini, ci guarda con intensità maggiore del suo gatto, gatto che il pittore ha qui ritratto con dettagli ammirevolmente realistici, come se si trovasse molto a disagio (e, date le circostanze, lo si può ben capire).

Hans Makart, alla ricerca di simboli appropriati da inserire nella sua tela raffigurante due donne del tempo, piuttosto ambigue, creature peccaminose e dal cuore di pietra che chiacchierano fumando sigarette, non trovò niente di meglio, per sottolinearne l'aria di languide predatrici, che dipingere un gatto, accomodato confortevolmente sul cuscino su cui una di queste fredde seduttrici appoggia il capo (IX, 28). Fidus trovò il modo di associare ogni possibile immagine connotativa elaborata dai suoi contemporanei per suggerire l'affinità tra femmine e felini, in un disegno che mostra un leone soddisfatto che posa il muso nel grembo di una giovane donna. Il pittore volle intitolare quest'opera significativa «Il mio cagnolino» (IX, 29), arricchendo così un'immagine, già fin troppo riconoscibile, di un'allusione molto comune per quell'epoca che denota e connota il solito legame esistente tra la donna e il mondo animale. Perché anche i cani, oltre ai gatti, venivano indicati dagli artisti come compagni — non poi tanto simbolici — scelti dalla donna per esplorare il suo universo di piaceri bestiali. Ancora prima di Darwin, Proudhon aveva insistito sul fatto che, in periodi di decadenza, le donne «ritornavano alla loro natura primitiva» (*La pornocratie*); e padre Mouret, di Zola, ne ha la prova evidente quando vede Rosalie, la promiscua figlia del fattore, «scompostamente sdraiata sotto un ulivo con Voriau; il cane le stava leccando il volto e la faceva ridere. Con le gonne sollevate e battendo il terreno con le braccia, urlò al cane "Stupido, mi stai facendo il solletico! Smettila!"». Precedentemente Mouret aveva visto lo stesso cane «correre sotto

IX, 28. Hans Makart (1840-1884), «Cuori di marmo» (1880 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

IX, 29. Fidus (Hugo Höppener, 1868-1948), «Il mio cagnolino», disegno (1897 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

le gonne» di Rosalie. Zola suggerisce chiaramente — e i lettori dell'epoca lo avrebbero certamente sospettato — che l'affettuosa leccata del cane sul volto di Rosalie, avrebbe potuto benissimo essere tributata da altri cani anche in zone meno accessibili del corpo femminile. Come nota Havelock Ellis, ancora una volta Darwin ha gettato i semi per nuove scoperte. «La possibilità di eccitamento sessuale tra donne e animali implica un certo grado di eccitabilità da parte degli animali che vengono a contatto con le donne. Darwin afferma che varie specie di quadrumani sono senza dubbio in grado di distinguere le donne dagli uomini — probabilmente, prima dall'odore e poi dalla forma — e potersi così eccitare sessualmente» (*Studies in the Psychology of Sex*, vol. II).

Le relazioni del bio-sessista Moll, enormemente interessato alle perversioni delle donne e citato continuamente dagli esperti, offrirono a Bernard Talmey l'opportunità di protestare contro il danno arrecato alla ricerca scientifica dal fatto che sorprendere ragazze giovani «sul fatto» era molto difficile, anche se, secondo Moll, «amavano portarsi cani maschi a letto e praticare atti indecenti con loro». Talmey riuscì a mettere insieme un vero compendio di oscene storie di cani, sempre basandosi su una fonte autorevole come Moll; egli scrive, per esempio, come sia risaputo che molte donne nubili «tengano con sé dei cani per soddisfarsi sessualmente, addestrando gli animali al *cunnilincto*» (*Woman*). Molte di queste storie ricompaiono pressoché identiche negli scritti di Havelock Ellis che, molto scientificamente, arriva alla conclusione che «quando, nel mondo civile, si rilevano perversioni bestiali tra le donne, l'animale è quasi sempre il cane di casa. Generalmente esso è addestrato a praticare il *cunnilincto*. In alcuni casi, tra la donna e l'animale c'è un vero e proprio rapporto sessuale» (*Studies*, vol. II).

Un certo numero di bio-sessisti del tempo insisteva dicendo che, nelle parole di Ellis, «la bestialità assomiglia alla masturbazione e ad altre perversioni dell'istinto sessuale che possono essere praticate *faute de mieux*» e, come Ellis, spesso trovavano una stretta relazione tra la ricerca, da parte di ragazze adolescenti, di rapporti con partners dello stesso sesso e, più tardi, rapporti con animali. Dalle casistiche (tutte storie basate su conoscenze indirette) citate da questi studiosi, risulterebbe che negli anni ottanta e novanta, a Parigi, Berlino e San Francisco, i bordelli più

raffinati mettevano qualche volta in scena rappresentazioni d'incontri tra cani e prostitute per soddisfare la curiosità maschile circa i degenerati impulsi delle donne. Un aneddoto, raccontato da Irving Rosse in un articolo intitolato *Sexual Hypochondriasis and Perversion of the Genetic Instinct* che comparve sul «Virginia Medical Monthly» dell'ottobre del 1892, venne citato diffusamente per illustrare la narcisistica perversione delle donne che faceva loro perferire gli animali agli uomini. Rosse parla di una prostituta di San Francisco che partecipava a una di quelle rappresentazioni messe in scena per un pubblico maschile e insiste, sempre ripetendolo con le parole di Ellis, che «una donna, la quale ha avuto un rapporto con un cane, preferirà in seguito l'animale all'uomo» (*Studies*, vol. II). Tra i pittori, questo nuovo modo della donna di sfogare la sua lubrica sessualità disprezzando le mansioni riproduttive del maschio, determinò l'interesse per il tema della signora di società e il suo cane; non soltanto cani da salotto, ma anche cani di grandi dimensioni. Non ci è chiaro se, nelle classi alte, la moda di tenere cani dal muso slanciato e fianchi snelli — come i levrieri o i pastori tedeschi — aiutasse la fantasia del maschio a sbizzarrirsi su che cosa potessero fare le donne con loro, ma è certo che gli artisti fecero tutto quello che era in loro potere per accendere quelle fantasie. Un disegno del ben noto pornografo Franz von Bayros, pungente contrappunto austriaco di Félicien Rops, mostra senza sottintesi una donna nuda con in mano un frustino da cavallerizza, riversa su un elegante sofa mentre un levriero le inserisce il muso appuntito tra le cosce. Solo un po' meno dichiarato è il disegno che Gabriele d'Annunzio si fece fare da Aristide Sartorio nel 1889 per pubblicizzare *Il Piacere*. L'incisione rappresenta una donna nuda allungata su una specie di rialzo (un letto?) tanto da trovarsi vis-à-vis con un formidabile levriero (IX, 30). D'Annunzio e il suo entourage idolatravano i grandi cani di purissima razza che ispiravano gli artisti a raffigurarli insieme alle donne. Il pittore Jakov Obrovskij, per esempio, in accordo con lo spirito degli scritti del grande autore e prosatore italiano di fama internazionale, dipinse un quadro che intitolò «Una calda sera» in cui presenta un terzetto — due donne e un cane di quella razza favorita — che forma, in un viluppo di corpi promiscuamente rilassati, una struttura piramidale. Obrovskij sembra alludere al fatto che, se le donne preferivano i cani, era perché donne e cani

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

IX, 30. Aristide Sartorio (1860-1932), «Il Piacere» (1889 ca).

IX, 31. Jakov Obrovskij (1882-1949), «Una calda sera» (1911 ca).

IX, 32. Fritz Erler (1868-1940), «Un giorno grigio» (1902).

erano posti più o meno allo stesso livello della scala evolutiva. Come facevano anche Chaplin e Lenbach, Obrovskij dà alla donna seduta in secondo piano una fisionomia che, nell'espressione sonnolenta e nel naso prominente, richiama le fattezze del cane che a sua volta si presenta in stretta analogia con lei per l'atteggiamento del volto e la posizione del corpo (IX, 31).

Anche certe opere di Fritz Erler, dense di pathos come «Un giorno grigio», sembrano ispirate allo stesso tema: l'affinità tra la signora e il suo cane. Nel dipinto, infatti, una donna elegante è raffigurata con un naso appuntito del tutto simile a quello del suo cane (IX, 32). Pure il quadro di Louise Breslau, esposto al Salon del 1908 e intitolato «Vita meditativa» (IX, 33), presenta, in posizione centrale, uno straordinario esemplare di quella razza di cani che sembrano avere una particolare attrazione per il grembo delle signore. La scultura di Arturo Dazzi che raffigura la contessa Marie-Jeanne de Berteaux, presente alla Biennale di Venezia del 1914 (IX, 34), suggerisce ancora una volta quella speciale perversione attribuita alle signore del ceto che D'Annunzio aveva l'abitudine di frequentare.

Forse, la più stranamente suggestiva tra le opere fine secolo su questa tematica è «Al bagno» (IX, 35) di Wilhelm Trübner. In questo quadro — nel quale il doppio senso raggiunge un nuovo

IX, 33. Louise Breslau (1856-1927), «Vita meditativa» (1908 ca).

livello di perfezione — non si narra, apparentemente, niente di più di una commovente storia di cani del genere di quelle di Sir E.H. Landseer o di B. Rivière. Un paziente cane fa la guardia agli abiti della sua padrona mentre questa passa piacevolmente un pomeriggio d'estate come gli artisti del tardo diciannovesimo secolo pensavano fosse congeniale alle signore, e cioè facendo un bagno, nude, all'aria aperta. Ma nel dipinto si avverte una sottile allusione che collega il cane, all'erta, con la muscolatura tesa, agli indumenti femminili, riprodotti con feticistica attenzione, di cui gli è affidata la custodia. Il lampo negli occhi dell'animale e la rigida tensione del suo corpo, uniti all'accenno alla vulnerabile nudità della donna — invisibile, ma proprio per questo più prepotentemente presente — formano un insieme di elementi che rendono quest'immagine una delle più scottanti del tempo, atta ad alimentare le più accese fantasie del maschio circa violenze carnali e bestiali aggressioni.

IX, 34. Arturo Dazzi (1881-1966), «Marie-Jeanne de Berteaux», scultura (1914 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT.

IX, 35. Wilhelm Trübner (1851-1917), «Al bagno» (1900 ca).

Una rapida occhiata alla rivista «Jugend» convince chiunque che i pittori di fine secolo conoscevano molto bene gli scritti di Darwin e dei bio-sessisti. Darwin dice che «l'antilope saiga dell'Asia è uno degli animali poligami più sregolati del mondo» (*The Descent of Man*) e, com'era da prevedere, «Jugend» cominciò a proporre immagini di donne nude a cavallo di queste antilopi dalle lunghe corna che corrono a spron battuto. Altri animali, segnalati da Darwin per le loro particolari tendenze verso gli esseri umani, attrassero l'attenzione di quelle fanciulle nude, ovunque presenti nell'arte tedesca di quel periodo. Queste fanciulle giocano con cinghiali, cavalcano elefanti e leoni, accarezzano foche. Gli artisti, inoltre, amavano rappresentare donne in compagnia di uccelli dal lungo becco; uno di questi ben forniti volatili corteggia ossequiosamente una giovane donna strabiliantemente nuda nel quadro di Richard Müller «La richiesta dell'amante» (IX, 36), che apparve su «Jugend» nel 1914. Tra i

IX, 36. Richard Müller (1874-1954), «La richiesta dell'amante» (1913).

numerosissimi pittori che seppero sfruttare questa fonte di ispirazione troviamo Max Klinger, Gustave Moreau e Félicien Rops. Il tema fu anche interpretato da Auguste Matisse che, sebbene solo di qualche anno più vecchio, si può ritenere il padre spirituale del più famoso Henri. Auguste si specializzò in una forma d'arte decorativa che veniva nel suo complesso giudicata «ideale»; ciò gli permise di dipingere suggestive scene di vita femminile come quella del 1905 intitolata «Nell'oro della sera» (IX, 37) dove, in un armonico insieme, si vedono raffigurate delle donne deliziose e degli uccelli dal lungo collo e dal lungo becco. In questo dipinto si scorge, in primo piano, tra il folto gruppo di ninfe, una giovane che sembra comprensibilmente preoccuparsi della sua vulnerabile nudità a causa delle attenzioni troppo pronunciate di un cormorano. Suggerire, come molti critici han-

IX, 37. Auguste Matisse (1866-1931), «Nell'oro della sera» (1905 ca).

no fatto, che questi dipinti non rappresentavano altro che ingenue immagini di archetipi simboli sessuali il cui vero significato stava per essere scoperto proprio in quel periodo dagli psicanalisti, denoterebbe una fondamentale incomprensione della certo non inconscia morbosa curiosità che dominava l'arte di fine secolo.

Intorno al 1900, gl'intellettuali erano propensi a credere che la speciale predilezione delle donne per gli animali fosse la logica conseguenza del loro non sapersi adattare alle condizioni di vita di un mondo civile; quindi, gli uomini che non avessero saputo imbrigliare le loro donne e le avessero lasciate libere, avrebbero corso seri rischi. Come abbiamo visto, Beaton, l'artista-esteta di *A Hazard of New Fortunes* di Howells, lo scopre a sue spese. Un altro personaggio letterario che sperimenta la natura degenerativa delle donne lo troviamo in *The Posing of Vivette*, un breve dramma in versi di J. Russell Taylor, pubblicato nel 1897 su «Scribner's» e subito esaurito. L'opera apparve corredata da numerose illustrazioni di Albert B. Wenzell, e ancora oggi sarebbe rischioso pubblicarla su una rivista popolare. L'autore crea l'ambientazione adatta perché l'artista possa rendersi conto della facilità con cui istinti pagani possano riaffiorare in donne apparentemente civili. L'artista ha portato la sua giovane modella Vivette in un bosco perché posi per lui come baccante; la giovane indossa, secondo la sua stessa descrizione: «un sorriso, una ghirlanda e la pelle di un leopardo/Che non si adatta: è troppo scollata». Non possiamo certo annoverare Vivette tra le fanciulle che hanno ricevuto una rigorosa educazione. Essa sa a malapena che cosa sia una baccante e, vissuta sempre in città, non ama particolarmente «questi stupidi boschi». Non è affatto a suo agio e dice all'artista: «Vorrei tu facessi in fretta: questo vecchio albero/È ruvido, ho i piedi intorpiditi, e le formiche/Mi corrono sulla schiena». Non è certo il modo migliore per poter stabilire seriamente il vincolo della donna con la «natura universale»; eppure è esattamente quello che accade. Questa ragazza estremamente moderna e senza la minima cognizione letteraria o della mitologia classica, cade improvvisamente e inesplicabilmente in una specie di trance e comincia a declamare, in una lingua che l'autore certamente considerava una via di mezzo tra il linguaggio poetico delle *Baccanti* di Euripide e quello delle poesie di tema orgiastico di Hérédia:

VIVETTE: La tigre, troppo molestata
La scorsa notte (lei si era sdraiata con la sua grazia insolente
Accanto alla sua crudele bellezza, nero e oro
E bianco fastoso), morse
La mano di Arianna.
Non immaginavo che la pigna nascondesse una lama,
Sebbene vedessi stillare l'orrore tebano:
Essa urlò, il tirso scintillò, punse l'animale
Dall'esile fianco striato fin là dove secerne muschio
Lì fremette ruggendo finché il dio lo rilasciò
E l'acquietò... Vieni, divina eccitata, dobbiamo avviarci.
O per il corale ditirambo, per risvegliare
Il sonoro scalpiccio degli zoccoli del satiro, ed eccitare
Le caviglie delle Iadi immerse nel purpureo nettare
Finché ogni fanciulla batta sui grappoli il tempo
E ogni ninfa a Nasso faccia fluttuare i capelli!
O Dioniso, che bevi fresco sangue!
O Dioniso, dorato dolce miele!
(*L'artista si avanza verso di lei mentre essa comincia a danzare, e le tocca il braccio.*)
L'ARTISTA: Vivette...
VIVETTE: Un uomo qui, ai Misteri! Menadi, un uomo! (*fa un balzo, una mano alzata contro di lui, lo raggiunge al volto prima che le possa afferrare il polso e trattenerla, lottando con lei.*)
L'ARTISTA: Gatto selvatico! Perché, Vivette!
(*Ella cade in avanti appoggiandosi a lui: lui l'adagia sull'erba.*)
VIVETTE: Ma che cosa è successo?
Oh, mi hai fatto male al polso! Che cosa ho fatto?... Sono svenuta?
L'ARTISTA: Morta, penso.
VIVETTE: Il tuo volto sanguina!
L'ARTISTA: Lo so, lo so:
Quel rovo mi ha punto mentre correvo ad aiutarti.

L'artista decide di lasciar dormire le baccanti e di non dire alla modella ciò che è veramente accaduto. Sembra che Vivette sia tornata in sé, e l'artista abbia imparato la sua lezione, come dimostrano le sue parole: «Vieni, bambina, dobbiamo andare./ Dopo quel che è successo, ti dipingerò mentre servi il tè». Secondo il messaggio, non bisogna mai dare alla donna l'opportunità di ricongiungersi al suo mondo naturale, altrimenti troverà il modo di graffiarci a morte.

I pregi letterari di quest'opera non sono tali che valga la pena di soffermarci a considerarli; tuttavia, ciò che è straordinario è il fatto che un lavoro che ostenta l'intima natura animale della

donna tanto vistosamente potesse essere pubblicato su un mensile popolare americano in quegli anni novanta ancora intrisi di puritanesimo. Questo dimostra che il concetto era ormai diventato un luogo comune: intrappolati nel loro noioso mondo meschino e materiale, gli uomini di quel tempo, dopo essersi autodefiniti la speranza della civiltà intellettuale, si trovavano ora prigionieri di un'esistenza fatta di abitudini e di complesse convenzioni, un mondo che non si rivelava affatto il luogo ideale per le loro trascendenti aspirazioni. Come intellettuali, non potevano ammettere le loro fantasie erotiche, ma come uomini tormentati dalla noia, ne avevano molte. Sempre presente nelle loro menti, la donna suggeriva loro nuove emozioni, pronta poi a prendersene la colpa. Il mito dominante della donna-animale ne fu il risultato.

I sessuologi intorno al 1900 non sapevano farsi un'idea di quanto la bestialità fosse diffusa tra la popolazione femminile. Talmey, malgrado gli sforzi e le energie che aveva dedicato a questa ricerca, pensava che fosse «un'anomalia rara nelle donne, o vizio» (*Woman*); Forel invece, quasi nello stesso periodo, era del parere che la bestialità fosse una «lurida pratica odiosamente degenerativa [...] non rara tra le donne» (*La questione sessuale*). Dato ciò che Abba Goold Woolson aveva definito, fin dal 1873, «il comune parere degli uomini quando parlano degli istinti sessuali delle donne», tutto ciò che era necessario per convincere intellettuali, artisti e scrittori dell'esistenza di contatti erotici tra donne e animali, era solamente qualche caso che li comprovasse. Del resto, come aveva rivelato la Woolson con comprensibile risentimento, tutto questo discutere degli istinti animali della donna non era altro che «un tentativo di screditare ogni sua azione, associandola a castori, api, e altri strani animali che operano secondo criteri stabiliti per loro nel Giardino dell'Eden» (*Woman in American Society*).

Ciò che fece Eva nel paradiso, e il fatto che fu lei ad essere tentata da Satana, veniva spiegato quasi esclusivamente sulle basi della sua presunta somiglianza, in termini d'istinti e desideri, con quell'essere senza freno conosciuto dall'uomo fin dai primordi, quella strisciante creatura, in perpetua tumescenza, che aveva impedito alla progenie dell'uomo di vivere, come aveva sognato, nella felicità spirituale della sua sicura dimora: il serpente. Simbolo dell'uroborica terra primordiale, della donna intesa

come madre-terra, il serpente connotava anche, secondo i versi di Arthur Symons, «il desiderio dell'uomo/, Prima divino, ora per la donna/Per mezzo della donna disceso a livello del serpente» (*Hallucination*, in *Selected Poetry and Prose*).

In *Marius the Epicurean*, Walter Pater focalizza il legame tra il serpente e le tentazioni che rappresenta per il maschio questa discendente dell'angelo del focolare che ha rinunciato al suo ruolo di candida colomba e di spirito tutelare dell'anima dell'uomo. Marius, che simbolizza la cultura romana come lo stesso Pater, ricorda che la madre «divenne per lui l'essenziale emblema della maternità — nei suoi elementi di protezione e di inesauribile pietà — e la maternità stessa l'origine di ogni vincolo affettivo». Sotto la guida della madre, Marius impara a vedere «Le dolci linee delle bianche mani e del volto» della donna della metà dell'Ottocento, concepita come ideale di purezza, ed egli ricorda ancora che la madre un giorno gli aveva detto che la sua anima era «un candido uccello» che «egli deve portare in seno tra la folla». Crescendo, Marius si chiede se sarà in grado di portare il candido uccello fino nelle «mani del suo buon genio, che sta dalla parte opposta, candido e quieto». Un giorno di prima estate, mentre cammina lungo un angusto sentiero, trova un nido di serpenti. I rettili, senza dubbio, rappresentano il risveglio della sua virilità e le donne che l'hanno provocato. Pater esprime la paura che questi desideri si possano insinuare nella mente dei figli dell'angelo del focolare:

> Era qualcosa come la paura del soprannaturale, o piuttosto una consapevolezza morale, poiché la testa di un grande serpente, senza pelo né penne, a differenza di quella degli uccelli o dei quadrupedi, aveva un aspetto umano nella sua torbida e screziata nudità. C'era un'umanità arida e sordida, già completamente corrotta, che si risvegliava nel metallico balzo improvviso contro di lui.

È dunque il fallo, con la sua scottante e incontrollabile spinta, continuamente in lotta con gli uomini che racchiudono in sé il candido uccello della trascendenza spirituale, era il satanico compagno delle donne che facevano sciogliere le spire al serpente. Con la sua malefica bellezza, la donna non fu soltanto tentata, ma rappresentò ella stessa il serpente. Alla fine del secolo i termini più usati per definire l'aspetto femminile erano «serpentino», «sinuoso», «simile a un serpente»; soltanto la grazia «felina»

riusciva a tener testa alle similitudini col serpente. Arthur Stringer, in un numero di «The Smart Set» del luglio del 1900, medita sulle alternative concesse alla donna nel caso che la sua anima sopravviva «in qualche altra forma» dopo la morte. Egli non individua che due possibilità: «O essere sinuoso, agile e strano», esclama, «Tenera anima di tigre, timido spirito di serpente, / Che faranno di te? / Un predatore dal passo silenzioso, o / Un serpente amante dell'ombra?» (*Metempsychosis*).

Eva e il serpente divennero quindi indissolubili. Come spiega Eva Nagel Wolf nel 1919 in «The International Studio», la donna è «Lamia, la dea-serpente, con tutta la grazia di un rettile e la memoria provocantemente ossessiva di una bella donna» (*Elenore Abbott, Illustrator*). Artamonov, di Maksim Gor'kij, vede il serpente primordiale nelle movenze di Paula Menotti: «Si contorceva come se cercasse di balzare giù dal pianoforte, ma inutilmente; le sue grida soffocate divennero sempre più disgustose e maligne; ciò che risultava particolarmente odioso era vedere il modo in cui dimenava le gambe, all'unisono con i movimenti bruschi del capo che le facevano riversare la massa dei capelli prima in avanti, sul seno, poi indietro, di nuovo sulla schiena, simili alla coda di un serpente» (*Gli affari degli Artamonov*). La descrizione di Gor'kij ci ricorda il quadro di Penot «Il serpente» (cfr. IX, 12). In questo brano, scritto nel 1925, l'autore russo ricorda sicuramente un'esperienza personale, uno spettacolo che aveva visto, uno di quegli intrattenimenti che si ammannivano agli uomini d'affari negli stessi anni in cui Penot esponeva per la prima volta il suo quadro. La descrizione conferma dunque lo stretto legame tra ciò che i pittori dipingevano e quello che l'industria degli spettacoli metteva in scena per il pubblico di massa: «danze del serpente», come testimoniano le illustrazioni, eseguite da giovani con o senza serpenti, estremamente popolari nei teatri come nei circhi. Non desta quindi meraviglia che la Lulu di Frank Wedekind rappresenti «la primigenia forma della donna», il serpente «creato per ogni abuso / Per incantare e avvelenare e sedurre, / Per uccidere senza lasciar traccia», che «cinge la tigre con la sua stretta possente» (*Teatro*). Anche nella raccolta di poesie di George Meredith intitolata *Modern Love*, i singhiozzi della moglie insoddisfatta sembrano al marito «soffocati, come il leggero soffiare dei rettili, / Terribilmente velenosi per lui» (*Poems*). In *Eden Bower*, di Rossetti, Lilith, l'ipotetica prima compagna di Adamo, l'originaria «donna selvaggia», priva certo di quella virtù di dimessa sopportazione che il poeta ammirava nell'angelo del focolare, dichiara d'essere stata «il più bel serpente dell'Eden». Nella disgustosa creatura tutta squame, «Non una goccia di sangue era umano, / Ma era fatta come una dolce morbida donna» (*Poems*). La Lilith dipinta da John Collier è ispirata al personaggio della poesia ed è raffigurata con un gigantesco serpente arrotolato intorno al suo eretto corpo nudo; l'animale, come un cucciolo, tiene la testa rannicchiata tra gli splendidi capelli della donna, vicino alla curva del collo, e i due amanti sembrano una sola persona.

Degna figlia di Eva, la donna-animale fine secolo apprezzava le particolari capacità erotiche del serpente; amava la sua compagnia, lo usava in strani rituali, si lasciava attorcigliare dalle sue spire nel modo più promiscuo. Flaubert, in *Salammbô* (1862), mette a fuoco tutti questi elementi del gusto fin de siècle e descrive l'incontro erotico tra Salammbô e il serpente, suo compagno nei riti che essa celebra come sacerdotessa di Baal, il dio che simbolizza il principio distruttivo dell'uomo:

> Salammbô si tolse gli orecchini, la collana, i braccialetti, la lunga tunica bianca; sciolse i capelli dal nastro e, sparpagliandoli sulle spalle, li agitò per qualche minuto, delicatamente, per rinfrescarsi. Fuori la musica continuava; tre note, sempre le stesse, ossessive, precipitose; le corde stridevano, il flauto sbuffava; Taanach segnava il tempo battendo le mani; Salammbô, ondeggiando con tutto il corpo, salmodiava preghiere e, una dopo l'altra, le vesti cadevano ai suoi piedi.
>
> Il pesante arazzo vibrò, e, al di sopra della fune che lo sosteneva, apparve la testa del pitone. Scivolò giù lentamente, come una goccia d'acqua che scenda lungo una parete, s'inerpicò tra i tessuti sparsi, poi, con la coda incollata al suolo, si levò dritto; i suoi occhi di brace dardeggiarono su Salammbô.
>
> L'orrore del freddo o, forse, una certa ritrosia, la fece dapprima esitare. Ma si ricordò degli ordini di Schahabarim e si fece avanti; il pitone, ricadendo, le si posò sul collo con la parte centrale del corpo, lasciando penzolare la testa e la coda, come una collana spezzata, le cui due estremità toccano terra.
>
> Salammbô se lo attorcigliò intorno ai fianchi, sotto le braccia, tra le ginocchia; poi, prendendolo per la mascella, accostò ai denti la piccola bocca triangolare e, socchiudendo gli occhi, arrovesciò il capo nel chiarore lunare. La bianca luce sembrò avvolgerla in una bruma d'argento, le umide impronte dei suoi passi luccicavano sul pavimento, le stelle palpitavano nella profondità dell'acqua; il serpente l'avvolgeva

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

con le sue spire nere chiazzate d'oro. Salammbô vacillava sotto quel peso, le sue reni cedevano, si sentiva morire; contro la sua coscia il serpente batteva, piano piano, la punta della coda; quando la musica tacque, ricadde a terra.

Pittori e scultori s'ispirarono al modello e vollero rappresentare l'impudico incontro di Salammbô. Gaston Bussière, in «Scena del serpente», concentra la sua attenzione sull'approssimarsi del rettile, mentre Gabriel Ferrier sul piacere provato da Salammbô (IX, 39). L'americano Charles Allen Winter, in «Fantasia egiziana», esposto al Salon del 1898, interpreta liberamente la scena dell'unione tra Salammbô e il suo affettuoso amante. Ma fu soprattutto la composizione scultorea di Jean-Antoine-Marie Idrac (IX, 38) che incontrò il gusto del pubblico alla World's Columbian Exposition del 1893 a Chicago. La Salammbô di Idrac ricorda molto da vicino la Lilith di Collier, dimostrando così come le centinaia di versioni, dipinte e scolpite, di Lamia, Lilith, Salammbô e altre assortite incantatrici di serpenti, si fondessero insieme per rappresentare la Donna, l'eterna Eva. Per questa ragione, secondo il parere dei maschi del tempo, le donne più perverse di quegli ultimi quarant'anni del secolo dovevano essere in intimi rapporti con serpenti d'ogni lunghezza. Henri Rousseau creò numerose immagini d'incantatrici di serpenti e di Eve selvagge, poi pensò fosse logico rappresentare una donna contemporanea nell'atto di unirsi a un animale. L'animale sembra una via di mezzo tra un orso e un asino, mentre la donna, ricevendo quelle formidabili attenzioni, seguita con indifferenza a tenere sollevato il suo piccolo specchio, simbolo del narcisistico erotismo della creatura primordiale.

Soltanto donne straordinariamente maligne potevano quindi tanto amare, vezzeggiare e addirittura baciare animali così orribilmente viscidi come i serpenti; lo prova Kenyon Cox nella sua versione di «Lilith» (IX, 40), che fu riprodotta su «Scribner's» nel 1892 per la gioia dell'intellighenzia americana. Herbert Draper dipinse la sua Lamia — dall'atteggiamento, le fattezze e il viscido corpo di un serpente — con un aspide sul braccio.

Nel 1920, concludendosi l'era delle crudeli donne-serpente, Arthur Symons ne riassume gli elementi simbolici nella poesia *The Avenging Spirit*, identificando Lilith e Lamia come madre e figlia, ugualmente unite nel male:

IX, 38. Jean-Antoine-Marie Idrac (1849-1884), «Salammbô», scultura (1890 ca).

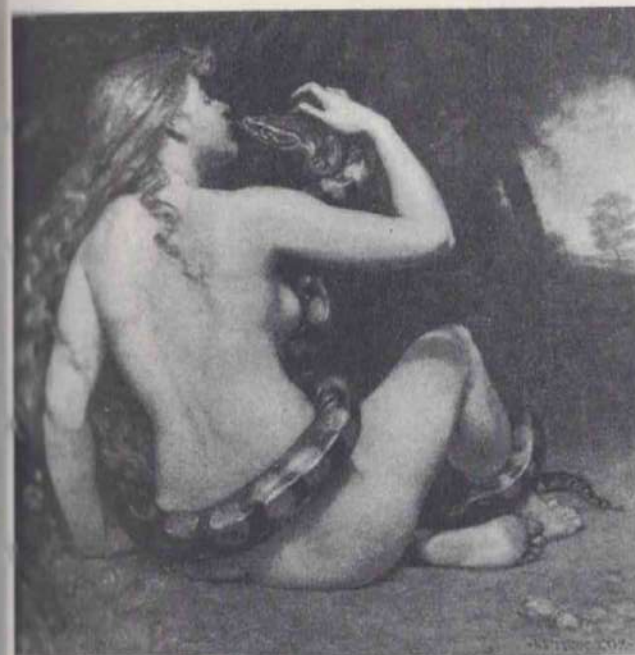
IX, 39. Gabriel Ferrier (1847-1914), «Salammbô» (1881 ca).

...OTECA ... STORIA

For in your body is the inevitable
Sting of the Serpent made of the Snake's desire,
The desire he had of Lilith, whose strange spell
Woven around him made his breath respire
The odours of no death, not damnable,
But deadly when the blood that's mixed with mire
Propagates evil. You the Insensible
Beast of the Wilderness where root and briar
Mix, and the ways thereof no man can tell,
Jungles and forests, lion's lust and ire.[1]

Il nesso tra Lamia e le femministe del tempo, le virago, le donne selvagge, sarebbe risultato palese a ogni intellettuale con buone cognizioni di mitologia classica: la Lamia del mito è una creatura bisessuale, profanatrice di culle, quindi rappresentava, per gli uomini della fine del secolo, la Donna Nuova desiderosa di appropriarsi dei privilegi loro concessi, sdegnosa di assumersi le responsabilità di una madre, colei che stava distruggendo la sublime armonia della famiglia basata sulla subordinazione della donna. Anche Lilith aveva gli stessi connotati e, nel suo rifiuto di sostenere un ruolo secondario con Adamo, veniva considerata, come indicano i versi di Rossetti, la prima virago della storia dell'umanità.

La Medusa, con quei serpenti che le sprizzano dal capo, gli occhi che paralizzano e gl'istinti bestiali, è la personificazione di tutto ciò che è male nell'essere ginandro, come Fernand Khnopff non mancò di mettere in rilievo nella sua «Istar» (IX, 41), una litografia del 1888 ispirata da Joséphin Péladan. L'opera presenta una Venere bestiale, arrogantemente indifferente al fatto di trovarsi incatenata alla sua latente lussuria, mentre i tentacoli di una gigantesca testa di Medusa, urlante di frustrazione, le s'insinuano nei genitali, l'aggressiva *vagina dentata* che la testa stessa della Medusa connota con il suo fallico, fagocitante potere ipnotico.

1 «Poiché nel tuo corpo c'è l'inevitabile/ Morso del Serpente generato dal desiderio del Serpente,/ Il desiderio che aveva di Lilith, il cui strano fascino/ Intorno a lui aleggiava impedendogli di percepire/ Gli odori di morte, non nocivi,/ Ma mortali quando il sangue che si mischia al fango/ Diffonde il male. Tu l'Insensibile/ Animale delle Solitudini dove la radice e il rovo/ S'uniscono, e le vie d'accesso nessun uomo conosce,/ Giungle e foreste, bramosia e rabbia del leone» (*Poems*).

IX, 40. Kenyon Cox (1856-1919), «Lilith» (1892 ca).
IX, 41. Fernand Khnopff (1858-1921), «Istar», litografia (1888).

Molti artisti del tempo rappresentarono la Medusa frontalmente, con la bocca semichiusa, o, come nell'interpretazione di Khnopff, spalancata in un urlo silenzioso; i serpenti sono poi simbolo della sua natura mascolinizzata, e come tali terrorizzano il maschio, anche se attratto dalla seduzione che emana da quella cavernosa apertura vulvare che connota i bestiali trasporti di

IX, 42. Carlos Schwabe (1866-1926), «Medusa», acquerello su carta, con una cornice disegnata dall'autore (1895).

quest'ultima sirena. L'acquerello di Carlos Schwabe, del 1895, raffigurante la Medusa (IX, 42), è una straordinaria interpretazione del tema. Con gli artigli pronti a colpire, gli occhi da gatto sgranati, la bocca spalancata, e i serpenti dei suoi capelli che formano un insieme di rosee labbra stillanti veleno, questa Medusa è l'immagine, dettata da un incubo, della donna nella sua predatoria natura sessuale. Come se tutto ciò non fosse sufficiente, Schwabe racchiuse la sua mostruosa creatura entro un cerchio, simbolo della femminilità primordiale, e decorò la cornice, da lui stesso disegnata, con una catena di viscidi serpenti uroborici che si mordono la coda per formare un altro cerchio, l'eterno incalzare della sensualità della donna.

Altri artisti rappresentarono la Medusa nella sua natura, mettendo quindi in rilievo, come Joseph Müllner (IX, 43), le sue fattezze mascoline; Müllner volle anche plasmare i serpenti della sua capigliatura in modo da farli apparire vivi.

IX, 43. Joseph Müllner (1879-1968), «Medusa», scultura (1909 ca).

Gustav Klimt, con il suo gusto per le donne immerse nell'acqua, la raffigura, in un certo numero di opere, come serpente di mare. Edward Robert Hughes, in un quadro esposto alla Biennale di Venezia nel 1895, s'ispira alla fiaba italiana per dipingere il suo «Biancabella e Samaritana, la sua serpe-sorella» (IX, 44). Il quadro è una buona scusa per rappresentare — secondo il modello di Salammbô — una giovane dell'epoca con la sua sorella serpente (la sua immagine riflessa allo specchio) mentre se ne sta ritta in un bacile circolare, simbolo dell'impulso autoerotico femminile.

Franz von Lenbach in «La regina serpente» (IX, 45), del 1894, trasforma la donna nell'albero della conoscenza carnale intorno a cui si avvolge il serpente. Nel «Giardino delle Esperidi», Lord Leighton riesce ad associare il tema della donna languente con quello del serpente dalle uroboriche spire circolari; Leighton, come Schwabe, mette soprattutto in rilievo il narcisistico autoerotismo della donna-animale, usando una tela circolare per dipingere le sue tre figlie della notte, circondate dal corpo del loro

IX, 44. Edward Robert Hughes (1851-1914), «Biancabella e Samaritana, la sua serpe-sorella» (1894).

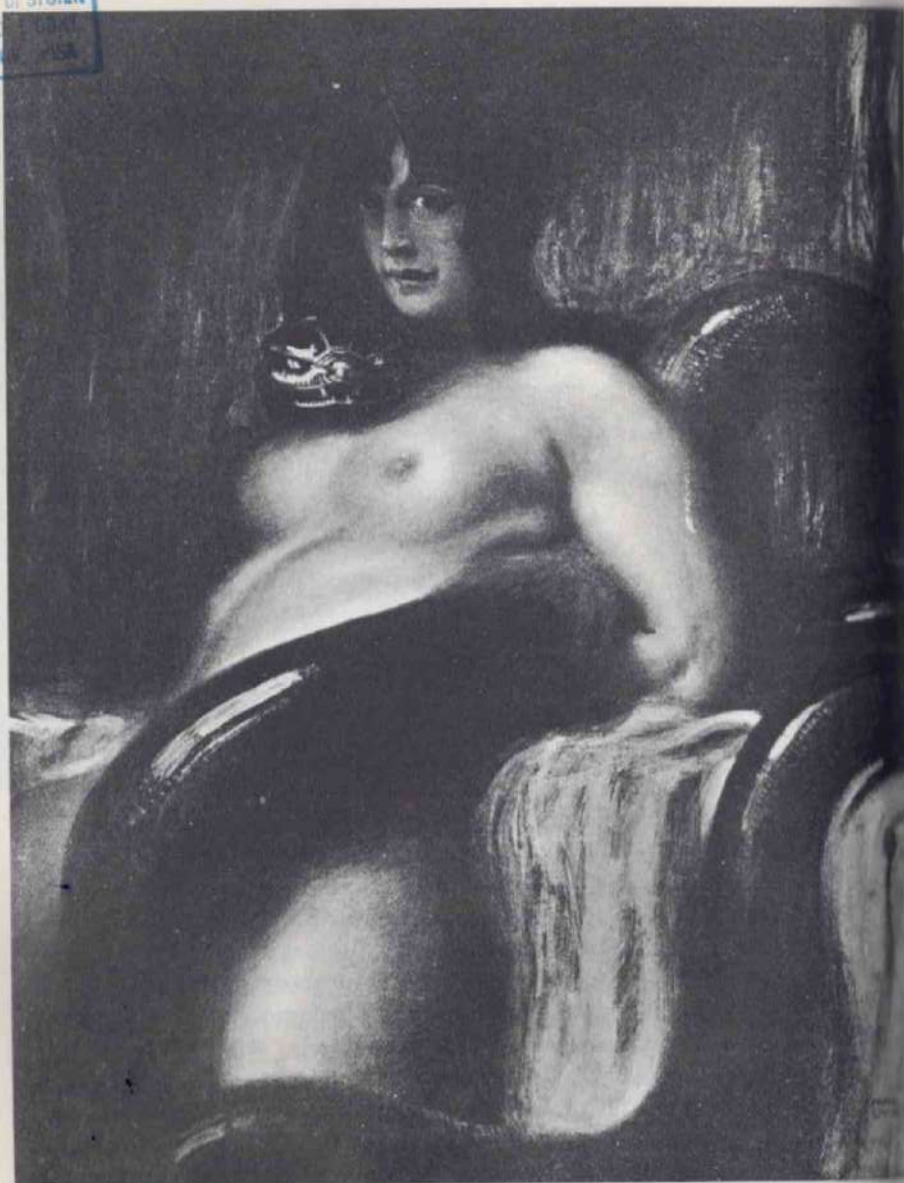
serpente guardiano, Ladon, che, nella sua teutonica massività, si rivela ben più impressionante dello straordinario rettile di Lenbach.

Altri pittori, come Franz von Stuck, approfondirono il tema del serpente con un interesse che sfiora l'ossessione. Ci sono parecchie opere di questo pittore tedesco che raffigurano Eva, la personificazione del male, con un gigantesco serpente sulle spalle o tra le gambe (IX, 46), oppure in una specie di tête-à tête (o meglio di dorso a dorso) con un rettile di tali proporzioni da rimanere impresso nella mente di giovani, come Federico Fellini, che, in *Giulietta degli spiriti*, ne rappresenta uno di proporzioni anche maggiori. Von Stuck aveva l'abitudine di dipingere molte copie della stessa immagine perché c'erano molti clienti che volevano quadri del genere da appendere in casa, come simbolico monito. Nel suo repertorio egli annovera anche l'immagine di Eva

IX, 45. Franz von Lenbach (1836-1904), «La regina serpente» (1894).

che offre ad Adamo, in stretta collaborazione con il serpente, il pomo fatale. Colloca il frutto proibito in bocca al serpente, in modo che Eva offra ad Adamo sia il serpente che il frutto. Von Stuck amava anche rappresentare i terribili effetti che la serpentesca lussuria della donna avrebbe finito per causare all'umanità, nonché la fine di quegli uomini che si sarebbero lasciati trascinare «sull'orlo dell'abisso», raffigurandoli, insieme a donne e serpenti, nel mondo sotterraneo del demonio.

Tornando ai testi scritti, se non proprio alla letteratura, Ayesha, la misteriosa creatura che giunge dal passato, protagonista del popolarissimo ma pessimo romanzo *She* (1886) di H. Rider Haggard, appare agli uomini sinuosa come un serpente; Haggard dice che essa possiede l'anima, gli occhi e le movenze di un serpente, e che emette un «terribile sussurro che suonava come il sibilo di un serpente». Quando si sveste, appare «splendida e

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD...
UN... PISA

IX, 46. Franz von Stuck (1863-1928), «Sensualità» (1897).

luminosa come un serpente che luccica nella sua nuova pelle». Il suo corpo possiede una forza «istintiva, una vitalità più viva della vita stessa, una grazia più serpentina che umana». Quando si muove «tutto il suo corpo sembrava ondeggiare, mantenendo la testa eretta». Gli occhi di Ayesha hanno un letale potere ipnotico e, in una scena dell'edizione originale del romanzo, completata da drammatiche illustrazioni, ella li usa prima per uccidere la sua rivale nell'amore per il biondo giovane divino eroe inglese, quindi per attrarre a sé il giovane stesso, quasi ancora adolescente: «e s'impossessò dei suoi sensi, facendo leva su di essi e impadronendosi del suo cuore». Questo il potere degli occhi di Ayesha:

> lo attrasse a sé più fortemente di quel che avrebbero fatto delle catene di ferro, e la magia della sua bellezza e il fuoco della sua volontà e della sua passione entrarono in lui e lo dominarono... perfino là, alla presenza del corpo di colei che lo aveva tanto amato da morire per lui. Sembra una cosa orribile, ma non lo si deve biasimare troppo, perché egli fu preso alla sprovvista. Colei che lo aveva indotto al peccato era più che una creatura umana, e la sua bellezza era molto maggiore di quella posseduta dalla più incantevole figlia dell'uomo.

I pittori furono fortemente influenzati da descrizioni come questa come, del resto, dall'aristocratica artificiosità delle immagini delle donne create da Flaubert e da Baudelaire, che usavano termini certo più eleganti ma non dissimili da quelli usati da questo meno dotato romanziere il cui libro è ancora immensamente popolare sebbene scritto al solo scopo di fare quattrini.

Come risulta già chiaramente nella descrizione di Flaubert dell'incontro di Salammbô con il pitone, alle donne non solo piacevano gli animali, ma erano tentate d'unirsi a loro carnalmente. I pittori e gli scrittori del tempo, tuttavia, rappresentandone l'immagine, velavano la cruda realtà con il decoro del mito ed evitavano riferimenti troppo diretti a quegli atti bestiali che gli uomini avevano cominciato a temere e, nello stesso tempo, a considerare uno degli aspetti più eccitanti della natura femminile.

L'eroina di *Thaïs*, il romanzo di Anatole France del 1890, forse oggi meglio conosciuta come la protagonista dell'opera di Massenet, è una donna splendida, da togliere il fiato, ma dalle abitudini piuttosto sconcertanti. Essa ama, per esempio, rappresentare davanti a tutti «alcune di quelle scene peccaminose che vedono

per protagoniste Venere, Leda, o Pasifae». In questa trinità di esperte in piaceri bestiali, la predilezione di Venere è bene indicata, in un dipinto di Bouguereau, dall'oggetto dei desideri di una delle sue disinibite baccanti. Essa si sta infatti divertendo con una zampettante capretta. Non desta meraviglia che, nel romanzo di France, il monaco che ha indotto Thaïs a seguire la retta via sia ossessionato dal pensiero di lei e la sogni non come Venere, ma «come Leda, sensualmente allungata nel suo letto di giacinti, il capo arrovesciato, gli occhi umidi e brillanti, la bocca distesa, nude le curve del seno, e le braccia fresche come due ruscelli». Perché era Leda che affascinava gli appassionati della pittura del tempo. E gli artisti potevano giustificare questa loro scelta non soltanto con l'aiuto di una lunga tradizione pittorica — che va da Leonardo a Delacroix — ma anche perché il candore del cigno e il suo lungo becco erano al tempo fonte continua d'ispirazione per immagini che dovevano connotare la serpentina sinuosità della donna e del suo bestiale amante. Per questa ragione i dipinti che raffiguravano Leda furono tanto frequenti alla fine del secolo.

La dipinse anche Cézanne, e così pure Renoir, che s'ispirò a Léon Riesener, che a sua volta si era ispirato a una composizione attribuita a Michelangelo. Negli ultimi anni del secolo l'immagine di Zeus trasformatosi in cigno che seduce Leda divenne ancora più esplicita. Albert-Valentin Thomas mostra il divino cigno dominante nel suo aggressivo trionfo (IX, 47); Alfred-Henri Bramtot, nel suo quadro esposto al Salon nel 1888, rappresenta Leda nella posizione della ninfa dal dorso spezzato mentre accoglie l'amante in forma di cigno (IX, 48); Max Klinger, uno degli artisti che ha più volte raffigurato il tema della donna e delle sue inclinazioni perverse, la scolpì in un'immagine che mette in risalto una posizione totalmente nuova secondo la quale Leda aveva scoperto come potersi trastullare, senza danno, col becco appositamente raccorciato del cigno sottomesso (IX, 49). Il simbolico ruolo del lungo collo del cigno fu sottolineato con più pudore ma non con minore evidenza dal compatriota di Klinger, J.M. Heinrich Hofmann, che raffigura una formosa ninfa nell'atto di mostrare tutto il suo compiacimento per lo splendore cefalico del suo cigno-amante (IX, 50). Félicien Rops riscosse, come al solito, l'ammirazione degli intellettuali per aver reso il tema in modo ancora più esplicito, ma pur sempre pubblicabile (IX, 51).

IX, 47. Albert-Valentin Thomas (attivo tra il 1890 e il 1905), «Leda» (1905).

IX, 48. Alfred-Henri Bramtot (1852-1894), «Leda» (1887).

Il concetto della donna regressiva e dei suoi rapporti bestiali era tanto familiare agli amatori d'arte del tempo da rendere inutile velarlo con il mito di Leda, come risulta dal titolo del quadro di Hofmann; così Albert Besnard, nel dipinto dall'innocente titolo «Alla sera», rappresenta una donna, l'acqua, la luce riflessa e un cigno che le si sta accostando, offrendo sufficienti spunti per interpretare l'opera. Il pittore Gaston la Touche, in quasi ogni tela che dipingeva, presentava donne nude, distese d'acqua e spesso una vera proliferazione di cigni. In altre composizioni, come quelle di J.F. Auburtin, si vedono ninfette adolescenti, secondo il gusto di Chabas, distese d'acqua e boschi

IX, 49. Max Klinger (1857-1920), «Leda», scultura (1900 ca).

primordiali, associati a imponenti schiere di cigni dal lungo collo, per connotare le inclinazioni dell'animo femminile.

Negli anni immediatamente successivi il 1900, una valanga di imitatori, stilisticamente indistinguibili l'uno dall'altro, cercano d'attirare l'attenzione sulle loro opere sfruttando la moda del mito di Leda. H.-C. Daudin, in una zuccherosa composizione dalle strutture classicheggianti, largamente riprodotta, in mostra al Salon des Artistes Français nel 1911, rappresenta due giovani seminude, che sembrano provenire direttamente da Montmartre, in un giardino, adagiate sul bordo di una piscina, attratte violentemente dalle forme eleganti di un cigno che si muove sull'acqua al loro fianco. Il titolo del quadro pone una domanda impertinente: «E che cosa succederebbe se fosse Zeus?» Un altro pittore, Floutier, aveva esposto una tela del genere due anni prima, al Salon, in cui compaiono tre adolescenti che scherzano con dei cigni, al limite di un lago, in una zona boscosa. Una di loro, al centro del dipinto, si presenta nella posizione della ninfa dal dorso spezzato e parecchi cigni si dirigono verso di lei tendendo i loro lunghi colli, mentre le compagne osservano con interesse.

IX, 50. J.M. Heinrich Hofmann (1824-1911), «Ninfa e cigno» (1884 ca).

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

IX, 51. Félicien Rops (1833-1898), «Leda», incisione (1890 ca).

Ci si rende conto, ancora una volta, che ciò che affascinava gl'intellettuali del tempo era la natura degenerativa, distruttiva, sterile, di queste unioni tra donne e animali. Maurice Barrès, nel capitolo sull'evoluzione dell'individuo del suo libro intitolato *Du sang, de la volupté et de la mort* (1894), parla dell'«abbraccio, così appassionato e sterile, tra Leda e il Cigno»; traccia un parallelo tra il cigno e il Lohengrin di Wagner, e sottolinea la somiglianza tra l'uccello e il serpente: «Serpente, uccello e pesce nello stesso tempo, il cigno è un animale, un composito, come la natura stessa». Barrès, che doveva diventare il leader fascista degli estremisti nazionalisti francesi, vede, nella violenza aggressiva del cigno, il ritorno della donna alla sua predestinata condizione di sottomissione all'autorità del maschio. Secondo lui, il cigno rappresenta l'essenza delle «aspirazioni panteistiche» dell'uomo.

Alcuni anni più tardi Remy de Gourmont, in *Le songe d'une femme* (1899), tratta di un pittore che mette in posa la sua modella sui bordi di un laghetto in una foresta, a contatto con la natura, e le fa sostenere quel ruolo masochistico che si contrappone al concetto sadistico espresso da Barrès. La modella, che a giudizio di de Gourmont esprime la mancanza di decoro caratteristica delle donne, entra veramente nei panni di Leda:

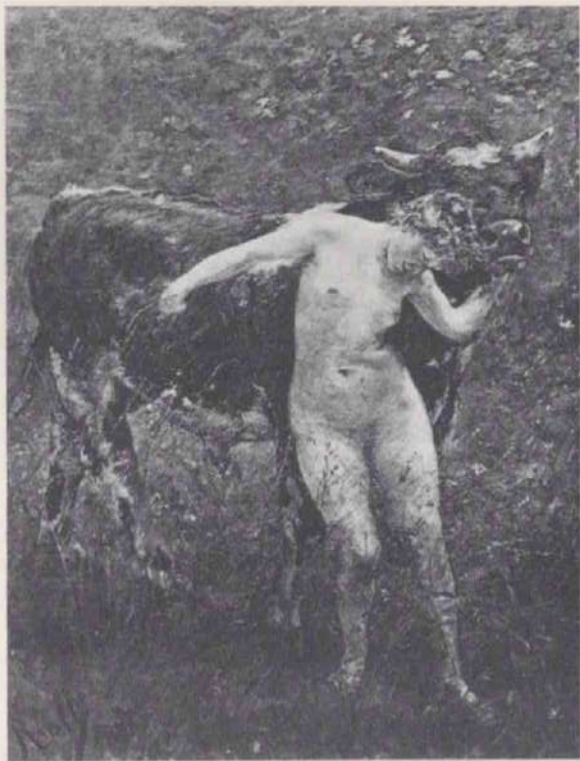
Quando tornammo, Leda, seduta sul bordo dell'acqua, stava dando del cibo a un grande, timido cigno che sbatteva le ali al minimo rumore, fluttuando via sull'acqua e poi tornando indietro, come una galea, verso la giovane che gli tendeva le braccia. Il lungo serpente s'allungò al suo fianco, scivolò lungo le sue gambe verso le mani protese e qualche volta, per un secondo, coprì con le sue larghe ali da angelo il corpo tremante come quello di un'amante; un giorno gli occhi dorati del cigno le parvero di smalto, e Leda chiuse i suoi, lasciandosi coinvolgere, pronta per l'illusoria unione con i sogni del mito.

In seguito, la modella confessa che: «sotto il tocco carezzevole delle piume calde, ma stillanti, aveva effettivamente sentito un vago desiderio d'essere violentata; mentre l'uccello apriva le sue ali su di lei, aveva deciso di non muoversi e di lasciare che ciò accadesse». Il pittore può concludere, con un senso di sollievo, che un uomo non è responsabile di una donna come lei; può guardare solo da lontano alla chiusa esistenza narcisistica di queste creature che non sembrano umane: «Non si può dar niente

a una simile donna, quasi nemmeno il piacere, che essa accetta con disprezzo, come per farti un favore; un uomo non è il suo amante, ma seguita ad essere il suo adoratore, anche quando lei dimentica il suo essere divino tra le nostre deferenti braccia».

La poesia di William Butler Yeats *Leda and the Swan* è, tra le tante composizioni sugli amori bestiali di Leda, la più famosa; fu pubblicata per la prima volta nel 1923. Come in tutte le opere di Yeats, la struttura allegorica di questa poesia dipende completamente dalla cultura degli anni intorno al 1900. La Leda del poeta è tipicamente la donna tutta «corpo» e niente cervello di cui «la mano in vago gesto di terrore» e «le rilassate cosce», non costituiscono certo un ostacolo contro «la stirpe aggressiva dell'aria». Conseguenza della sua femminile incapacità ad opporsi ai cicli distruttivi della storia con la forza dello spirito, «Là un brivido nei lombi genera/Mura distrutte, volte incendiate e torri/E Agamennone morto». Ancora una volta i desideri bestiali di una donna dovevano creare un nuovo ciclo di guai che avrebbe scatenato nel mondo i suoi orrori di guerra e distruzione.

Altre avventure di Zeus, sotto le sembianze di diversi animali per soddisfare i piaceri più elementari della donna, erano altrettanto popolari. Ad Armand Silvestre, nel 1889, bastò un'occhiata al quadro di Alfred-Philippe Roll, «Donna e toro», per comprendere che era una moderna versione del ratto d'Europa (IX, 52). Nel toro egli vede il principio di forza aggressiva della «natura gonfia della linfa primaverile, trasudante da tutti i suoi rami i fluidi di oscure virilità»; continua poi: «questa bella fanciulla nuda — che con i suoi fragranti capelli accarezza l'estatico muso di un giovane toro e appoggia voluttuosamente le spalle contro il vitale calore della sua pelle dolcemente stimolata dal desiderio, che attira contro il suo collo il collo carezzevole di questo animale e preme il dorso contro l'umida parte inferiore del suo petto — questa bella fanciulla, senza dubbio, non si chiama Europa» ma si tratta di una normale ragazza moderna che

domani seguirà il pastore che le avrà detto il maggior numero di bugie. E il toro, muggendo nel suo selvaggio desiderio, appoggerà la montagna del suo corpo contro i cedevoli fianchi di una giovenca tenuta ferma tra le ginocchia. Seguiranno ambedue la loro naturale inclinazione, secondo le leggi d'amore decretate dalla loro specie, l'unica forma permessa in

IX, 52. Alfred-Philippe Roll (1846-1919), «Donna e toro» (1889).

questi tempi d'ipocrita modestia. Ma per un solo istante, lo spirito passeggero della divinità, il respiro mortale, ma vivificatore, che apporta baci alle labbra, li terrà uniti, colmi d'indefinito desiderio e di dolce, ma inutile malinconia. Entrambi hanno respirato il veleno che emana dagli stessi fiori, i cui petali accarezzano ugualmente le loro membra (*Le Nu au Salon-Champ de Mars*).

I voli poetici di Silvestre non oscurano il significato simbolico del quadro di Roll — e di molti altri simili al suo — anzi dimostrano che era ben recepito dai suoi contemporanei dall'immaginazione erotica non certo limitata, ma condizionata da ipotesi cronologicamente confuse circa la presunta ingenuità vittoriana riguardo il sesso. Il senso del decoro proibiva che si manifestassero apertamente barocche fantasie erotiche che in quegli anni dovevano riempire la mente di uomini e donne, ma il simbolismo appena velato di scrittori e artisti aveva reso il loro latente erotismo molto

IX, 53. Thomas Theodor Heine (1867-1948), «Risveglio di primavera» (1910 ca).

più accessibile, gustabile e duraturo di ogni immediata e cruda asserzione.

Né è possibile, con uno sguardo retrospettivo, sorridere, come molti hanno fatto, e meravigliarsi dell'infantile ingenuità del simbolismo erotico di questi artisti e scrittori che permetteva loro, secondo la moda imperante, d'esprimere i loro desideri sessuali repressi in immagini i cui latenti significati solo osservatori psicologicamente più acuti sono riusciti a portare in superficie. Le citazioni e le immagini presenti in questo testo dovrebbero rendere evidente il fatto che gli artisti e gli scrittori della fine del secolo che svilupparono quel simbolismo poi definito archetipo, erano a loro volta influenzati dalle scottanti speculazioni e dalle

suggestive elucubrazioni degli scienziati del tempo. Furono proprio questi scienziati, con la collaborazione degli artisti, a gettare il seme dell'albero, poi divenuto rigoglioso, dell'immaginazione sessuale nella mente degli psicoanalisti, nati con quelle idee e circondati da quelle immagini, che così cercavano di provare la natura archetipa di quel simbolismo, additando le correnti inconsce di quelle generazioni che avevano in larga misura contribuito a creare quel tipo d'immaginazione.

Rappresentazioni del legame esistente tra l'essere umano e il mondo animale sono state numerosissime nelle culture di ogni periodo storico; ma nessun periodo ha fornito versioni così multiformi circa il ruolo che l'animale sembrava sostenere nel soddisfare la scientificamente provata iperestesia femminile come la fine dello scorso secolo; così come nessun altro periodo è mai stato in grado di rappresentare quel tema con tanta grazia da renderlo atto a decorare i brillanti salotti delle classi più agiate negli anni in cui visse Freud. Il dipinto di Thomas Theodor Heine, «Risveglio di primavera» (IX, 53), lo dimostra; il titolo associa direttamente il quadro alla commedia di Frank Wedekind, il cui tema tratta, in modo molto suggestivo, il risveglio inevitabile dell'adolescente alla pubertà e al richiamo della natura. In questo suo lavoro tardo Jugendstil, Heine presenta due raffinate ma vivaci signore che, seguendo il richiamo della natura, conducono un torello inghirlandato di fiori fuori dal prato. Heine ha dipinto sul muso dell'animale un'espressione un po' dubbiosa ma non certo priva d'interesse circa le intenzioni delle due signore. Sicuramente l'artista voleva che, chi osservava quest'immagine, si ponesse la stessa domanda proposta come titolo del quadro di Daudin, in mostra in Francia quasi negli stessi anni: «E che cosa succederebbe se fosse Zeus?».

Gustave Moreau, nel tardo diciannovesimo secolo, fu uno dei principali artefici di quel genere d'immagini archetipe che dovevano poi essere interpretate dai futuri psicanalisti. Moreau fu un maestro nel trattare con sottile eleganza la tematica della donna e dei suoi particolari rapporti sessuali. Le avventure di Zeus, sotto varie forme, sono quindi il soggetto di molte opere di questo pittore. A parte le numerose versioni del mito di Leda e di quello d'Europa, egli rappresentò anche unioni meno conosciute tra donne e unicorni, o grifoni. Gli piaceva particolarmente il mito di Pasifae, forse perché le ambizioni di Pasifae, nell'ambito

della bestialità, sono tanto eccessive e perseguite con tale determinazione da reggere al paragone solo con l'enormità della sua lussuria e la rendono la più esperta conoscitrice di piaceri bestiali, adatta a intrattenere la mente degli intellettuali fin-de-siècle in fantasiosi erotismi.

Pasifae, come sapeva ogni colto studente del tempo, è la moglie di Minosse re di Creta, e fu generata dal connubio di Zeus, sotto forma di toro, con Europa. Ella s'innamora di uno splendido toro bianco che Minosse avrebbe dovuto sacrificare a Poseidone ma che aveva tenuto per sé. Egli si rende conto di quel che ha fatto quando Pasifae pensa a un mezzo ingegnoso per unirsi al toro da cui è attratta. Il risultato di questa vistosa unione mitologica è che Pasifae rimane incinta e quindi dà alla luce il tristemente noto Minotauro. Questa creatura, dal corpo di uomo e la testa di toro, simbolo vivente di quell'unione di specie diverse, vive nel labirinto costruito da Dedalo dove gli vengono serviti giovinetti e giovinette ateniesi che ha l'abitudine di divorare.

Le rappresentazioni di Moreau di amori bestiali non sono mai esplicitamente crude. I suoi molti bozzetti, acquerelli, olii, che dedicò al mito di Pasifae sono dei buoni esempi del tratto sfumato con cui s'avvicinò a questo scottante soggetto. Tra questi lavori c'è un acquerello dai vivaci toni cromatici in cui Pasifae, avendo visto il suo futuro amante in un campo vicino, al tramonto, decide di spogliarsi e di introdursi nella sagoma di legno della vacca costruita appositamente per lei da Dedalo affinché essa possa con più facilità — e, dal punto di vista del toro, più ortodossamente — unirsi all'animale. Pensosamente seduto vicino alla sua creazione si scorge Dedalo. Una scena che, con poche variazioni, Moreau ricreò varie volte e che altri pittori vollero con diligenza rappresentare, come monito.

Date le pericolose inclinazioni della donna è quindi naturale che gli artisti amassero raffigurare anche Circe, significativa dell'Eterno Femminino. Questa omerica incantatrice, con le sue abitudini di trasformare gli uomini in porci, riflette il bisogno del maschio di tenersi lontano dalla donna animale. La «Circe» (IX, 54) di Arthur Hacker appare come una modella di quegli anni, piena di seduzione, seduta in modo invitante sul nudo terreno cosparso di fiori e petali che il pittore è riuscito a trasformare in lividi detriti che suggeriscono la fine che spetta agli uomini che si lasciano tentare dalla letale sensualità della maga. Di fronte a lei,

IX, 54. Arthur Hacker (1858-1919), «Circe» (1893).

ci sono gli uomini della nave di Ulisse, nei vari stadi della loro trasformazione in porci.

Nel suo commento comparso sul «Royal Academy Pictures» del 1893, l'anno stesso in cui Hacker espose la sua tela, il famoso critico M.H. Spielmann ne spiega il significato. L'artista, scrive, ha ritratto Circe

come una donna che conosce l'arte della seduzione, che ha fiducia soltanto nella bellezza del suo corpo che porta alla rovina, e che non usa l'esca della lussuria né di radiose promesse di gloria per circuire le sue vittime, non del tutto docili al suo richiamo. E, per far risaltare il contenuto didascalico della storia più di quello che qualsiasi altro artista abbia fatto, mischia agli esseri che hanno già subito l'incantesimo, altri che non si sono ancora trasformati del tutto, mantenendo però in tutti la stessa espressione. Accentua così la degradazione della condizione bestiale e la depravazione della sensualità, la cui profondità è sottolinea-

IX, 55. Louis Chalon (n.1866), «Circe» (1888).

ta dall'indifferenza degli esseri umani rispetto all'orrenda metamorfosi che ha luogo accanto a loro.

John William Waterhouse associò il tema della sensualità di Circe a quello dello specchio circolare, mostrandola mentre offre la sua bevanda incantata al sospettoso Ulisse la cui immagine è riflessa in uno specchio; il trono della crudele maga è circondato da creature dall'aspetto di porci. Waterhouse dipinse anche una «Circe invidiosa», intenta a spargere incanti nel mare per trarre nella sua trappola il maggior numero possibile di maschi. La «Circe» del pittore francese Louis Chalon, in mostra al Salon del 1888 (IX, 55), presenta in primo piano, a formare un complesso di elementi simbolici, dei maiali dall'aria umiliata e dei decorativi serpenti alati; sullo sfondo, un trono adorno di figure feline, sormontato dal disco tempestato di pietre, emblema dell'erotica autosufficienza dell'incantatrice. Molti pittori s'ispirarono a questo lavoro; lo stesso Chalon si era sicuramente ispirato alla descrizione di Susannah Jackson, la «Circe scozzese» del racconto

Le convive des dernières fêtes in *Contes cruels* di Villiers de l'Isle-Adam: «È come le sabbie mobili, inghiotte il sistema nervoso. Trasuda desiderio. Ciò che ti aspetteresti è un continuo attacco di snervante follia. Annovera, tra i suoi ricordi, parecchie morti. La sua bellezza, a cui s'affida completamente, porta gli uomini al delirio». Questa moderna incantatrice il cui sogno è di «andare a seppellirsi in un palazzo da miliardari, sulle rive del Clyde, con un bel ragazzo da poter uccidere a suo piacimento», rappresenta quel genere di perfetta femmina animalesca che appare nel pastello di Alice Pike Barney: una donna con una gran criniera di capelli, ringhiante come una bestia, dalla bocca da vampiro, pronta a divorare chiunque s'avvicini, che stringe a sé l'enorme testa di un orribile cinghiale (IX, 56).

Elenore Plaisted Abbott, disegnatrice di grande successo nei primi due decenni di questo secolo, ritrasse Circe come una delirante furia che getta inebrianti grappoli di bacchico torpore a una formidabile schiera di mostruosi cinghiali (IX, 57). Lo stesso modello di donna-animale compare inalterato nelle immagini di Barney e della Abbott. Ciò denuncia che gli artisti accettarono passivamente questo stereotipo stabilito dal gusto maschile fin-de-siècle, e su questo svilupparono le loro personali fantasie. L'immagine della Abbott, che servì a illustrare un'edizione delle poesie di Keats, è significativa del modo in cui gli illustratori di questo periodo usavano la loro ricca immaginazione per esprimere in maniera pregnante la malignità femminile. Perfino coloro che illustravano libri per bambini — quali Arthur Rackham, Edmund Dulac, Walter Crane e Howard Pyle — contribuirono a perpetuare questo modello femminile nelle successive generazioni di giovani lettori.

Risulta evidente che, negli anni intorno al 1900, scrittori, pittori, scienziati, intellettuali, come coloro che s'atteggiavano a persone colte, erano tutti condizionati allo stesso concetto della donna, non più angelo del focolare ma creatura dai vizi bestiali, compagna d'animali piuttosto che d'uomini civili, simbolo di malefiche stregonerie, frequentatrice di sabba e pericolosi rituali, a cavallo di capre, come la dipinse il pittore spagnolo Luis Falero, o trascinata da un porco come la morbosa creatura raffigurata da Félicien Rops in «Pornokrates» (IX, 58).

Lombroso e Ferrero avevano notato che l'odio feroce che la

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA

IX, 56. Alice Pike Barney (1860-1931), «Circe», pastello (1895 ca).

IX, 57. Elenore Plaisted Abbott (1875-1935), «Circe» (1918 ca).

donna criminalmente sensuale prova per l'uomo non ha alcuna causa e nasce da un male innato e cieco. Era il risultato di quel primitivismo congenito che il maschio era ben lungi dal comprendere. La donna era divenuta «l'idolo della perversità», il fiore del male, l'essere dalla testa di Medusa nel cerchio del serpente, i cui seni, aggressivamente appuntiti, infondono terrore come le zanne di un predatore. Poteva generare solo tentatrici, ingannevoli creature del mare, felini, lamie, sfingi, arpie, vampiri e altri infiniti mostri divoratori di uomini.

Unendosi ad animali di specie e forme diverse, si percepiva la sua natura primeva — o *Urgestalt*, come la definisce Wedekind — solo se la si rappresentava chiaramente in quella sua essenza a metà umana e a metà animale. Il pericoloso ragno del vizio, dipinto da Jules Verdier nel 1905, appare ancora in un involucro umano, ma la sua posizione ne connota gli istinti puramente bestiali (IX, 59). In ogni mostra annuale d'arte era possibile vedere esseri significativi di promiscui connubi: lesbiche streghe

IX, 58. Félicien Rops (1833-1898), «Pornokrates», incisione (1896).

con zampe da felino, orribili Eve dal corpo di serpente, seduttrici dalle code di tigre, fino alle wagneriane «Donne-cigno» di Walter Crane (IX, 60).

Franz von Stuck preferì raffigurare una formidabile sfinge eterosessuale — chiaramente non quel genere di creatura che un uomo avrebbe tentato d'avvicinare — (IX, 61). I maschi, che volevano stare alla larga da ogni tentazione, appendevano alla parete la sua immagine, grazie anche a un editore intraprendente che aveva pubblicato una riproduzione di questo capolavoro senza età, pronto per essere incorniciato. Von Stuck si compiaceva anche di ritrarre donne nude, allungate come sfingi nella notte, su funerei monumenti di marmo.

Tutte le donne, comunque, hanno l'animo della sfinge, esattamente come suggerisce Edvard Munch nei suoi dipinti e nelle sue litografie. L'olandese Jan Toorop, in occasione della mostra delle sue opere e di quelle di Van Gogh a Utrecht nel 1898, diede la seguente spiegazione del significato della sua versione della sfinge

IX, 59. Jules Verdier (n. 1862), «Aracne» (1905 ca).

(IX, 62), che risente molto delle teorie dei Rosacroce, un lavoro a cui si dedicò dal 1892 al 1897:

coloro che si lasciano completamente dominare dalla sfinge sono degli esseri non evoluti. Al centro del dipinto l'uomo e la donna (dualismo), che lottano per raggiungere un livello più alto nel processo evolutivo, sono incatenati alla terra. L'uomo, che è riuscito a perfezionare la sua creatività per mezzo delle qualità ideali (il velo) della donna che ha il capo recinto dell'aureola dell'eterna bellezza virginale, il cui petto palpita per la Mistica Rosa. A destra ci sono coloro che si sono liberati dal dominio della sfinge, e che perciò costituiscono le forze incalzanti di ogni impulso spirituale. In primo piano si trovano le più pure anime femminili, ricche di più elevata comprensione e intuizione (canti e musica d'archi), che fluttuano verso una vita spirituale sempre più eterea. Due bambini (nell'angolo in basso a destra) simboleggiano la

IX, 60. Walter Crane (1845-1915), «Le donne-cigno» (1895 ca).

tenerezza dell'innocenza. L'ascetico pensatore (a sinistra), nella sua interiore meditazione, rappresenta il legame esistente tra le contese del mondo e le più elevate aspirazioni [...].

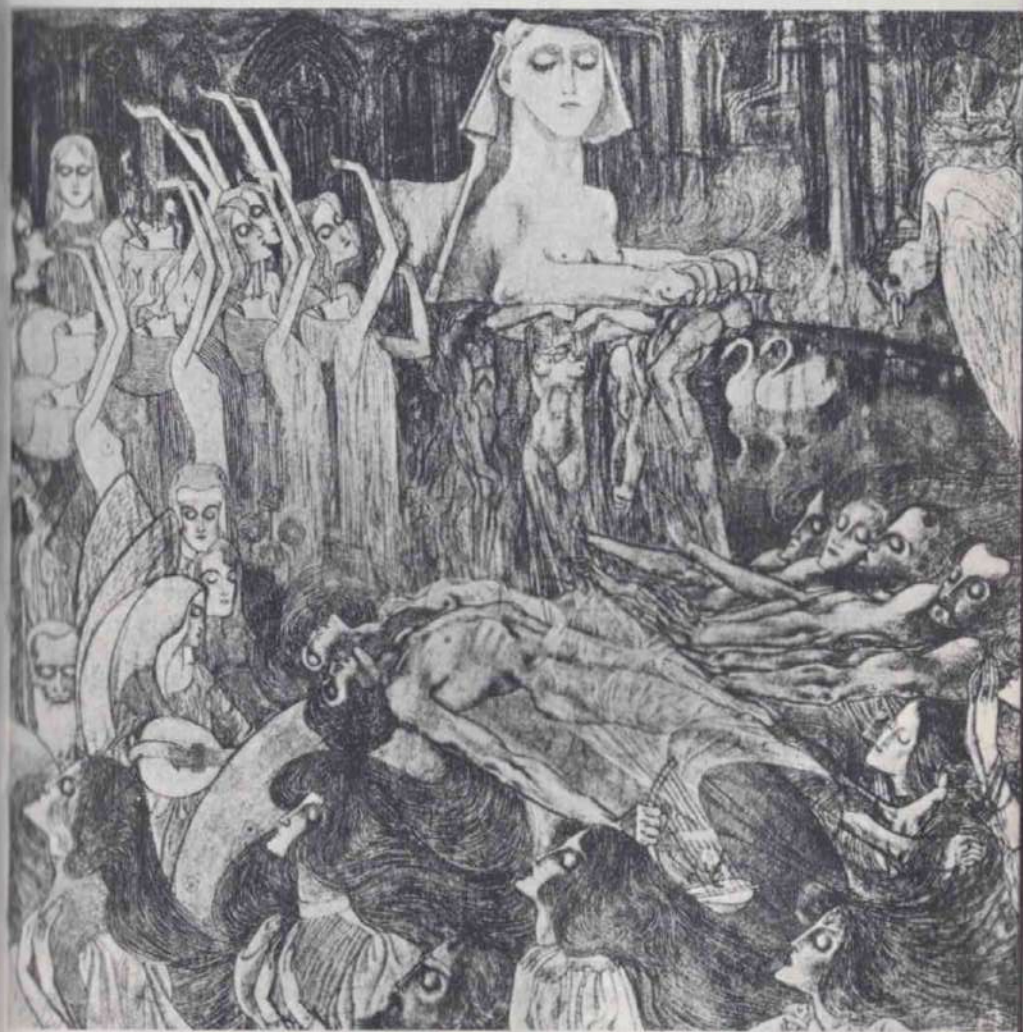
Nel concetto di Toorop, la misteriosa sfinge animalesca si contrappone dualisticamente all'etereo angelo del focolare, ma, in quello di molti suoi contemporanei, esiste soltanto l'immagine della donna come animale predatore. Ivan Meštrovič, nella sua scultura, rappresenta la sfinge simile a una terribile virago (IX, 63). Con il potere ipnotico del serpente, le zampe di un felino, i seni pericolosamente protuberanti e la muscolatura propria di una culturista del tardo ventesimo secolo, questa sfinge rappresenta l'ultima *dominatrix*, la crudele dea-animale che anima le fantasie masochistiche del maschio.

Molti artisti del tempo misero in evidenza il fatto che, di sfingi, se ne potevano incontrare ogni giorno, e non avevano bisogno di possedere corpi da leone o da felino per farsi identificare; bastava

IX, 61. Franz von Stuck (1863-1928), «Il bacio della Sfinge» (1895).

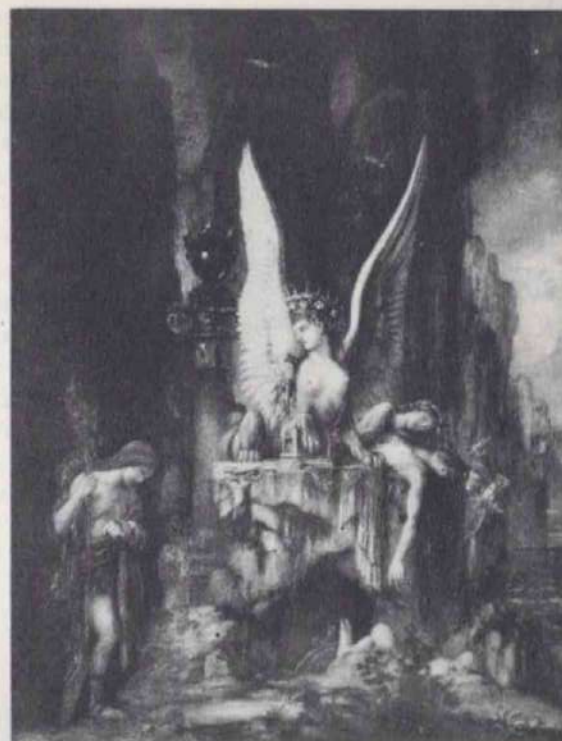
la posizione che assumevano nelle circostanze più comuni, come cenare al ristorante; e così la rappresenta Léon Bakst in un quadro esposto a Monaco nel 1902 (IX, 64). Comunque la sfinge apparisse, aveva il devastante desiderio di far strage di uomini. Le sfingi di G. Moreau sono circondate dai corpi smembrati delle loro vittime (IX, 65). La «Sfinge della spiaggia», di Elihu Vedder, è raffigurata come una giovane donna dai lunghi capelli rossi, gli occhi spalancati, il volto distorto da primordiali passioni; adagia il corpo da felino contro il suolo, circondata da resti di naufragi, teschi a metà sepolti nella sabbia, scheletriche membra, braccia e mani che

ancora si tendono verso di lei. Simile a una gatta che gioca con il corpo di un topo, tiene tra le zampe anteriori, premendolo contro il seno, il cranio di un uomo, le unghie affondate nell'osso. Questo quadro, scrive un critico nel 1900 su «The International Studio», è forse «il dipinto più singolare» di Vedder.

IX, 62. Jan Toorop (1858-1928), «La Sfinge», matita e cera (1892-97).

IX, 63. Ivan Meštrovič (1883-1962), «Sfinge», scultura (1910 ca).
IX, 64. Léon Bakst (1866-1924), «A cena» (1901 ca).

Il significato era che, per molti, la donna era ribaltata dall'assoluto dualistico della sua posizione sottomessa di donna-madre a quello di divoratrice di uomini. Ne *La tentation de Saint Antoine* di Flaubert, la Chimera, sorella della Sfinge, esclama: «Come una iena in calore, mi volgo a te, sollecitando quella impregnazione il cui desiderio mi divora».

Le molte raffigurazioni di sfingi e di chimere sono significative del modo in cui si raffrontavano estremi dualisticamente opposti, senza sintetizzarli, in un'unica immagine. La sfinge mantiene ancora le sembianze della madre amorosa della metà del secolo che tutto concede; presenta infatti i provocanti candidi seni con cui tenta i suoi inconsapevoli figli con la promessa di una passiva accettazione. Ma, una volta attirati al suo fertile seno, questi figli

IX, 65. Gustave Moreau (1826-1898), «Edipo e la Sfinge» (1888 ca).

inermi scoprono che la madre, simile alle proprie figlie, si è lasciata crescere gli artigli per potersi unire al demonio e diventare una esigente creatura. Il seme di Edipo, come il Marius di Pater sperimenta, si sarebbe potuto coltivare in seno alla famiglia dell'angelo del focolare, con «la sua pace e il suo calore, la sua gelosa esclusione di tutto ciò che ad esso s'opponeva, alla sua immacolata semplicità, nella protetta intimità della sacra dimora». I maschi del tardo diciannovesimo secolo, tuttavia, dovevano crescere per rendersi conto che la natura della sfinge era presente nelle sue impazienti figlie, surrogati dell'angelo del focolare; esse vennero a rappresentare la stessa creatura maligna, l'ultimo mostro, «Il vizio supremo» (IX, 66) del lavoro di Fernand Khnopff, di cui la madre era ormai l'immagine. Nell'opera di Khnopff, dietro alla vulnerabilmente nuda vergine-sorella di ogni uomo, eretta sul suo piedestallo, il capo circondato dal disco, appare la formidabile sagoma della sfinge, l'immagine

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.

IX, 66. Fernand Khnopff (1858-1921), «Il vizio supremo», pastello (1885).

della sacra maternità tramutata in un simbolo di cruda aggressione; i seni provocanti — che, più imponenti, riflettono quelli della vergine ritta davanti a lei — protetti tra le zampe della sua poligamia, il capo, teschio di morte delle sue bestiali passioni. Nel sonetto *Une*, che fa parte della raccolta *Au jardin de l'infante* (1893), il poeta simbolista francese Albert Samain descrisse esattamente ciò che Khnopff aveva raffigurato.

La guerra dei sessi, tra maschio e femmina, tra Apollo e Dioniso, era diventata la lotta tra il divino futuro e il terreno passato, tra scienza e magia; e infine, conflitto tra l'atavica sete di sangue della donna — sangue che era simbolo di quella linfa vitale dell'uomo che ella bramava — e la necessità dell'uomo di conservare la forza del suo flusso seminale per evolversi. La donna era lo strumento perverso del vampiro della regressione; cedendo al suo snervante abbraccio, l'uomo esauriva il suo sangue fino a morirne.

Le metamorfosi del vampiro. Dracula e le sue figlie

La sfinge dal dolce seno materno e dagli artigli d'acciaio era soltanto una delle immagini chimeriche della donna che connotavano l'estremo atteggiamento dualistico sul volgere del secolo. Quale fosse la ragione di queste chimere è chiaramente esposto nel racconto di Vernon Lee *A Frivolous Conversion,* aggiunto alla seconda edizione della raccolta di novelle intitolata *Vanitas,* del 1911. Il protagonista, il conte Kollonitz, uomo dalle violente inclinazioni dispotiche e degno frutto della generazione nata verso il 1870, proclama il suo credo durante una conversazione: «Anch'io, a modo mio, sono religioso», afferma. «Darwin, Haeckel, Nietzsche... e tutto quel genere di autori? Li leggevo molto quando avevo più tempo. Tutto si basa sulla forza bruta, sapete; animale più forte mangia il cibo al più debole, e qualche volta mangia anche l'animale più debole». Più avanti esclama: «Le donne! Perché, naturalmente, io credo nelle donne! Mia madre era una santa. Mia sorella maritata è un vero angelo; devo mostrarvi la sua fotografia. Penso che le donne siano *di gran lunga* migliori degli uomini; penso che debbano essere una specie di angeli; e quando non lo sono, perché... Sapete come si trattavano i vampiri nel mio paese, quei cadaveri rianimati dai demoni che succhiavano il sangue della gente?». La signora Nitzenko, a cui è rivolto il discorso, conosce anche troppo bene il punto di vista del conte Kollonitz. Tenta di ragionare con il giovane, sebbene si renda perfettamente conto dell'inutilità dei suoi sforzi:

«Per quel che riguarda le donne, non pensate che sia piuttosto limitativo dividerle solo in due categorie, angeli e vampiri? Come non sarebbe onesto dividere gli uomini in demoni e curatori d'anime. Perché l'uomo non può aspettarsi da una donna la stessa forza e la stessa debolezza che s'aspetta da se stesso?»

Kollonitz era veramente scandalizzato. «Santo cielo!», esclamò, «mia cara signora, parlate come Ibsen! Ma state scherzando! Una brava signora come voi non può sostenere teorie del genere. Non vi rendete conto che state distruggendo l'*ideale*, e che senza un ideale — Dio, la donna, la bellezza, la cavalleria — il mondo non sarebbe che un abisso di tenebre?».

La signora Nitzenko sorrise tristemente.

«Davvero?», rispose. «Con la sua popolazione di donne-vampiro di cui mi parlate, e di giovani idealisti, sicuri che le donne dovrebbero essere angeli e che dividono il loro tempo tra... questi angeli e le donne-vampiro in questione, vi sembra che il mondo sia tanto diverso?».

A tutte queste osservazioni «Kollonitz si limitò a ridere». Non ci resta che prendere congedo da questo tipico rappresentante della classe dei giovani idealisti del suo tempo mentre «si soffermava a filosofeggiare di Schopenhauer e di Nietzsche sulla terrazza».

Vergine e puttana, santa e vampiro, due figure di un'unica opposizione dualistica: la donna come proprietà esclusiva e malleabile dell'uomo da un lato, e la sua metamorfosi, la predatrice poliandra, attratta dal fluido seminale del maschio, che nega all'uomo i suoi diritti assoluti su di lei, dall'altro. William J. Robinson, primario del reparto di malattie genitourinarie e dermatologia del Bronx Hospital, e autore della popolare guida pratica *Married Life and Happiness*, pubblicata dalla Eugenics Publishing Company di New York nel 1922, tratta l'argomento in modo semplice e chiaro. Le mogli, dice, che «s'accontentano di rapporti occasionali non più di una volta ogni dieci o quindici giorni», sono relativamente ragionevoli nelle loro esigenze e si possono considerare normali. Tuttavia,

c'è l'opposto tipo di donna, che costituisce un grande pericolo per la salute e perfino per la vita stessa del marito. Mi riferisco alla donna ipersensuale, alla moglie con un'eccessiva carica di erotismo. È a lei che il termine vampiro si può applicare in senso letterale. Come il vampiro succhia il sangue dellle sue vittime nel sonno, da vive, così la donna-vampiro succhia la vita al suo compagno — o vittima — esaurendone la vitalità. Alcune di loro, il tipo più marcato, sono del tutto prive di compassione o di considerazione.

Robinson sta enunciando, come si trattasse di un comune caso scientifico, un'equazione tra la presunta bramosia della donna per il liquido seminale e la sua animalesca attrazione per il sangue che si riteneva le fosse necessario a causa della sua degenerata soggezione alle funzioni riproduttive e ai violenti desideri sessuali

che le accompagnano. Lo stesso criterio fu forse espresso per la prima volta in letteratura da Baudelaire, nella poesia *Les metamorphoses du vampire,* scritta verso il 1852 e soppressa dalla censura nella prima edizione delle *Fleurs du Mal* del 1857. La poesia parla di una donna, ovviamente una prostituta e quindi una donna dall'«eccessiva sensualità», una sfinge poliandra, un livido idolo di perversità, «che si torce come un serpente sulla brace», che promette di donare con «umide labbra» inauditi piaceri, ebbrezze che «portano a perdizione su un letto la coscienza antica». Il narratore soccombe alle lusinghe, ma, «una volta succhiato perfino il midollo delle mie ossa», la creatura sembra trasformarsi in un «viscido mollusco purulento». Inorridito, il narratore chiude gli occhi, e quando li riapre, il proteiforme mostro si è ancora una volta mutato: «Invece di quel potente manichino /che pareva aver fatto provvista di sangue, / Resti scheletrici tremavano confusamente / Stridendo come quelle banderuole / o quelle insegne appese a un'asta di legno / Che il vento fa oscillare nelle notti d'inverno.»

Agli uomini della seconda metà dell'Ottocento — che lottavano per elevarsi fino all'empireo della trascendenza intellettuale a spese delle loro docili mogli sempre pronte a soffrire — sembrava che i piaceri del corpo si dovessero ripagare con la morte. Il grembo di una donna era come un abissale crepaccio in cui l'uomo doveva versare l'essenza del suo intelletto in cambio della sua lussuria; nei suoi lombi c'era la fame dell'animale, ed era fame di sangue. La donna, con i suoi bestiali accoppiamenti, la sua tendenza a un'atavica regressione, metteva in luce gli istinti bruti dell'uomo; l'unione tra la donna, essere primitivo, e ciò che nell'uomo restava dell'animale, poteva soltanto portare ad esseri animaleschi, creature del male venute da un lontano passato per ossessionare la civiltà: fameliche sfingi, umane solo a metà, chimere alate, tutti vampiri assetati di sangue.

Prosper Mérimée, nella sua novella *Lokis* (1869), chiarisce il nesso tra brama di sangue e bestialità. La storia si svolge in Lituania, in Europa orientale, dato che l'oriente era considerato simbolo del passato, il mattino del mondo, l'era pre-evolutiva, mentre l'occidente poteva soltanto rappresentare l'*Abendland,* la terra dove si realizzano le speranze, il paese della gioia, maturato dalla luce del sole, culla dell'evoluzione trascendente. Nell'oriente primitivo vive la contessa Szemioth, «una figura di cera», i cui

«occhi spalancati» fissano «in modo vacuo». Una pazza. Svolgendosi la storia, il lettore apprende che essa è pazza da almeno ventisette anni, e che soffre di accessi di pazzia furiosa, apparentemente senza ragione, dalla nascita del figlio, l'attuale conte. L'autore, pur senza mai specificarlo, lascia degli indizi più che indicativi al lettore per chiarire ciò che le accadde: appena due o tre giorni dopo il matrimonio, fu violentata da un orso. Colpa sua, naturalmente, perché, da abile amazzone — una vera selvaggia come tutte le donne lituane — aveva insistito per unirsi al giovane marito nella sua partita di caccia. Nelle foreste vergini, «il grande utero generatore d'animali», ella si smarrì e fu trascinata via da un orso feroce. Si scoprì che era incinta, e che era diventata pazza. Tutti pensavano che il nascituro fosse del marito, ma il lettore conosce la verità.

Entra quindi in scena il personaggio di Ioulka, Mademoiselle Iwinska, una giovane che stuzzicava sempre il prossimo perché piena di senso dell'umorismo, e seducente perché provvista di energia e personalità. Essa civetta con il nuovo conte Szemioth che, come tutti, completamente ignaro del fatto, è il figlio della madre e dell'orso; ma la sua natura bestiale è sempre latente, perché non è stata ancora stimolata. Ioulka — che cos'altro ci si può aspettare da una «frivola *coquette*»? — ama danzare; e danza infatti a piedi nudi, «a rischio di mostrare le gambe», il ballo della roussalka, quella ninfa d'acqua est-europea che abbiamo già incontrato e che ama divorare gli uomini. Cosa che, in un certo senso, succede anche qui. Ioulka sposa il conte, che è crollato davanti ai suoi pregi di ballerina. Questi, la cui natura bestiale si era risvegliata già prima del matrimonio, s'interessa enormemente ai racconti sui gauchos uruguaiani che, in caso di bisogno, bevono il sangue degli animali. S'informa circa il presidente di quel paese che, come altri «uomini bianchi che hanno vissuto a lungo con gli indiani», ha acquisito un tale gusto per il sangue che «non perde quasi mai l'occasione di saziarsene». Un giorno, infatti, mentre «stava recandosi al congresso in alta uniforme, passò nei pressi di un rancho dove c'era un giovane puledro sanguinante. Scese da cavallo e chiese un *chupon,* un sorso; dopo di che tenne uno dei suoi discorsi più brillanti».

Con questo genere di notizie che gli si affollano nella mente, e la sua natura animale risvegliata da un'impudente creatura, che cosa potrebbe fare il giovane figlio di un orso? Dopo la cerimonia

nuziale, tra le gioiose grida dei presenti, Ioulka e il conte si ritirano nella loro camera nuziale. Il silenzio della notte. Strani, bestiali rumori. Quello di «un corpo oscuro di considerevoli dimensioni» che, passando da una finestra, cade «nel giardino con un tonfo sordo». Il giorno seguente, nella tarda mattinata, non essendosi la giovane coppia ancora mostrata agli ospiti, questi forzano la porta della camera: «La giovane contessa era stesa morta sul letto, il volto orribilmente lacerato, la gola squarciata e ricoperta di sangue. Il conte era scomparso, e da allora non si seppe più nulla di lui». Si può desumere che la brama di sangue, risvegliata nelle sue vene dalla natura primordiale di roussalka della sfortunata sposa, abbia costretto il conte, che già aveva bevuto a sazietà, ad andarsene alla ricerca di qualcosa di più sostanzioso tra gli abitanti dell'avita foresta primordiale, vittima infelice dell'abilità della donna di risvegliare nell'uomo la sua natura animale. Infatti tutto era accaduto per colpa di Ioulka e della sua tipica danza a piedi nudi; proprio come la madre del conte, a causa della sua abilità d'amazzone, si era tirata addosso la croce che avrebbe poi dovuto sopportare. Non a caso, in un dipinto che sembra illustrare la storia di Mérimée, Henri Rousseau mostra un orso che osserva ammirato una signora la cui nudità pare esibita apposta per affascinarlo, così che un cacciatore poco sportivo possa coglierlo di sorpresa, approfittando del momento di distrazione di quel robusto animale. Moritz Bauernfeind, non meno attratto di Rousseau dall'interesse tardo-ottocentesco per il mondo animale, si unì al considerevole gruppo di artisti che, come Mérimée, avevano scoperto nuovi spunti nei connubi tra donne e orsi narrati in favole e leggende: il pittore volle rappresentare un'incantevole giovane (X, 1), capace di trasformare un formidabile orso in un docile, innamorato cagnolino.

Ovviamente, le presunte qualità nutritive ed energetiche del sangue, così ben documentate in *Lokis*, suscitarono negli uomini il sospetto che le donne, con la loro costituzione generalmente anemica — il sangue delle donne era più diluito, meno denso di quello degli uomini, secondo quanto afferma Havelock Ellis in *Man and Woman* — e anche a causa dei loro mestrui, fossero bramose di questo ricostituente. Nelle *Moralités légendaires* Jules Laforgue descrive una «fanciulla ideale sul suo letto di morte», distrutta dalla tisi, che presenta ancora «una piccola bocca

X, 1. Moritz Bauernfeind (1870-1947), «Dal ciclo "La cronaca delle tre sorelle"», pannello centrale (1908 ca).

bramosa anche se esangue». Come figlia della luna, la donna veniva considerata un vero vampiro: «bianca creatura senza sangue della notte, / La cui brama di sangue ha impallidito le sue fredde vene esangui, / Vene nutrite al chiarore lunare sulle tombe dei morti», secondo la descrizione che ne fa Arthur Symons in *The Vampire*. Dopo tutto, la sua stessa natura non la rendeva un vampiro, una bevitrice di sangue? Se non si fosse lasciata soggiogare, diventando una moglie sottomessa — e, nel più breve tempo possibile, una madre — il suo sottile strato di civiltà non si sarebbe presto screpolato e sarebbe caduto?

Nello stesso anno in cui Mérimée scrisse *Lokis*, Horace Bushnell offrì una descrizione del prototipo della donna alla quale era stata negata la maternità e permesso di assumere un lavoro di occuparsi di politica e di sviluppare delle idee proprie: «I tratti saranno affilati, la voce sottilmente acuta, i movimenti bruschi e angolosi, la fisionomia rifletterà sempre più la sua scaltrezza, la sua prepotente audacia, la brama di conquistarsi una posizione di potere fino a diventare parte della sua natura». Questo tipo di

donna, che ha rifiutato il suo ruolo nella vita, avrà inoltre un «volto sottile, affamato, giallognolo un aspetto acutamente intelligente, ma con un tocco di maligna determinatezza» (*Women's Suffrage*).

Nel 1900, la scrittrice francese Rachilde, pseudonimo di Marguerite Eymery Vallette, moglie del redattore e fondatore della «Revue Blanche», pubblicò una novella intitolata *La buveuse de sang* in cui riunisce i temi dell'Eterno Femminino, della sete di sangue e dei degenerati effetti della sensualità femminile. Rachilde godeva di un'ottima fama presso i simbolisti francesi ed era definita da Maurice Barrès, che la teneva in speciale considerazione, «Mademoiselle Baudelaire» per la sua capacità di rappresentare «perversità cerebrali» in opere come *Monsieur Vénus* (1884), dove si trova il ruolo rovesciato della donna che mantiene «un amante» in un appartamento, trattandolo nel solito modo in cui gli uomini del secolo scorso trattavano le donne, vedendolo diventare pigro, grasso e passivo, come risposta alla sua possessiva aggressività maschile.

Monsieur Vénus è un lavoro caratteristico dell'opera di Rachilde; il suo tema rovesciato non è inteso come una seria critica ai rapporti che esistevano tra uomo e donna nel tardo Ottocento; al contrario, è uno dei primi esempi d'innocuo gioco delle parti che, nel secolo scorso, specialmente tra gli intellettuali francesi, aveva troppo spesso preso il posto di un'impegnata critica sociale.

I romanzi di Rachilde s'intitolano *La Marquise de Sade, Madame Adonis*, e così di seguito; essa sfruttò questo genere di tematiche per scandalizzare, con brividi a buon mercato, la borghesia; è ovvio che divenisse di moda tra gli intellettuali borghesi.

La buveuse de sang, come *Lokis*, riflette ingegnosamente e indirettamente i raccapriccianti aspetti delle teorie mediche del tempo riguardo al modo con cui curare quella forma di anemia che affliggeva tante donne della borghesia e che si riteneva fosse la causa principale della debolezza del maschio effeminato. Quale maniera migliore per rinvigorire il sangue, si pensava, che berne dell'altro, non umano, ma di robusti animali come i buoi? Il sangue doveva essere il più fresco possibile, quindi i mattatoi, ovunque si trovassero, cominciarono ad attrarre «bevitori di sangue» anemici che si recavano là per trangugiare il loro bicchiere di sangue di bue. Mostrando quel gusto caratteristico

X, 2. Joseph-Ferdinand Gueldry (1858-dopo il 1933), «I bevitori di sangue» (1898).

per il sensazionale e l'aneddotico di certi pittori di fine secolo — che, sotto certi aspetti, si possono considerare i precursori dei moderni fotocronisti — Joseph Ferdinand Gueldry rappresentò il fenomeno in maniera straordinaria nel quadro «I bevitori di sangue» (X, 2), esposto al Salon des Artists Français nel 1898. Quest'opera destò molta impressione e fu riprodotta in periodici come «The Magazine of Art», il cui redattore, in un suo reportage sulle mostre parigine del 1898, ne parlò in questi termini:

Uno dei quadri più popolari dell'anno è certamente la disgustosa raffigurazione di Monsieur Gueldry, «I bevitori di sangue», in cui un gruppo di malati emaciati, radunato in un mattatoio, beve del sangue che sgorga da un bue appena macellato che giace in primo piano —

> sangue che cola sul pavimento — mentre gli stessi uomini che lo hanno abbattuto, completamente imbrattati da quel lordume, porgono i bicchieri come fanno le donne alle sorgenti termali. Ciò che dà tono a questa disgustosa rappresentazione è la figura di una giovane, pallida, tremante, che evita nauseata di guardare la scena, e così facendo accresce il nostro stesso disgusto.

Dato il prevalere di casi d'anemia tra le donne, le terribili soluzioni pseudo-scientifiche per curare il male e la preoccupazione dell'epoca per un conflitto tra civiltà e natura bruta, era fin troppo facile pensare che questi bevitori di sangue, come l'immaginario presidente dell'Uruguay della novella di Mérimée, avrebbero potuto prendervi l'abitudine; e cominciò a sembrare verosimile l'esistenza di vampiri, e più che altro di donne-vampiro. Rachilde, nella sua storia intensamente simbolista *La buveuse de sang*, riflette la semplice realtà delle cure mediche dell'epoca e il fascino psicologico che i contemporanei avvertivano per l'immagine della donna-vampiro. La sua bevitrice di sangue è la luna, il principio femminile che brilla di luce riflessa nell' «eterna disperazione per la propria nullità». La storia spiega quali effetti abbia la luna — «imperiosamente dispotica, aperta e tonda come un disco dorato», una dea che attrae con il suo «volto di idra» «affascinati serpenti della sabbia» — su una giovane contadina di quindici anni. La luna, si dice al lettore, nel suo «silenzioso volo di vampiro», cerca dei seguaci sulla terra e, «già ebbra, ma ancora desiderosa di bere, attira a sé, ingoia, risucchia, nella sua profonda e dorata bocca spalancata, qualsiasi cosa appartenga allo spirito o al sangue». Essa individua subito sotto di sé una piccola creatura oscura: «Dapprima appare come un insetto, quindi una formica che stia eretta, un serpente ondeggiante sulla coda, poi un uccello che si trascina scuotendo le ali, e finalmente una donna». La giovane che viene presentata con questa pseudo-filogenetica sintesi del suo processo evolutivo è, lo si scopre presto, presa da attacchi d'indefinita bramosia, propri di una creatura in calore. Per questo è stata cacciata da casa dalla nonna — la quale, a sua volta, è «un essere ottenebrato dalla follia» — per incontare la luna, la presunta fonte del suo male, la testa di Medusa del demonio, «il biondo capo reciso, che eternamente continua a cercare il sangue perduto del corpo che possedeva».

L'incontro della ragazza con la luna ha un effetto immediato: «Le gambe le si intorpidiscono, è oppressa da un infinito

languore. Guarda la luna, e la luna deve averla vista; il suo volto lunare, trasparente come quello di una donna morta di consunzione, è diventato ancora più oscuro, più livido di sangue corrotto». Sopraffatta dallo sguardo fisso di quel «mostro d'oro», la fanciulla sprofonda in un sensuale abbandono e sogna che «la luna l'abbracci e che la luna sia una bocca mielata». Quando si sveglia, la luna è scomparsa ma la fanciulla è ormai diventata la sua avida allieva, una donna i cui cicli coincidono con quelli dell'astro. «Dolorante s'allontana, piccola ombra che lascia macchie d'ombra sulla pallida strada»; sopra di lei «la luna reprime il riso, la luna, fiore di fuoco, che vive del sangue delle donne!».

Quando la incontriamo di nuovo, la ragazza, ormai simile a una baccante, scherza con un ragazzo sotto l'occhio bramoso della luna che «li osserva, come i discepoli di un abile gatto osserverebbero un paio di topi»; di nuovo la fanciulla deve versare sangue alla luna; questa volta, come le spiega il compagno, per averlo preso in giro dicendogli «che non sembrava un uomo». È inevitabile che, imbattendoci nella ragazza per l'ultima volta, ella abbia «un ventre così prominente che, quando essa cammina, la precede». A questo punto della narrazione l'autrice riunisce tutti i luoghi comuni circa l'Eterno Femminino che ha fin lì laboriosamente intessuti; dà alla storia un finale simbolico, un assassinio rituale che deve aver soddisfatto anche i più violenti giornalisti antifemministi della «Revue Blanche». Riversa in un anfratto, la ragazza invoca

> tutti gli angeli dell'inferno per liberarla! E uno viene, e con le sue unghie appuntite le apre il ventre. Furiosa, essa lo prende per la gola — è molto piccolo, ma tutti i peggiori demoni lo sono — e lo soffoca, senza rendersi conto, povera ragazza, di strangolare il proprio bambino.
>
> Si arrampica fuori dall'anfratto ricoperta di sporcizia, di fango, piegata in due, invecchiata tutt'a un tratto e imitando la nonna pazza mostra i pugni al cielo, alla Luna.
>
> Questa, vittoriosa sulle schiere delle nuvole nere della morte, scintilla, si trasforma in una bianca fiamma, pura come quella di un candido cero. Brilla la Luna; la Luna, fiore di fuoco, che vive del sangue delle donne!

In ogni suo scritto, Rachilde si mostra interessata alla spettacolarità; e proprio questo le permise, più facilmente che ad altri

scrittori che invece pensavano alla coerenza armonica delle loro opere, di far buon uso delle paure e delle fantasie dei suoi lettori, come delle proprie. Sotto questa luce, *La buveuse de sang* rivela il livello di odio per se stesse raggiunto da certe donne del tempo. Come risultato dell'incessante condizionamento manipolato dagli uomini, molte avevano sviluppato un considerevole odio verso se stesse per il semplice fatto d'essere donne, e quindi dover far fronte a ciò che gli uomini non avevano ritegno a definire le loro «insite» incapacità fisiche e le loro «esigenze bestiali». L'autrice non sembra affatto dubitare di quei luoghi comuni creati dal maschio che considerava la donna un animale istintivo, inconsapevole — ma completamente coinvolto — della sua indifferenziata partecipazione ai bestiali cicli della natura (anche se, partecipando a una vita civile, era incapace di rispondere direttamente come un vero animale ai cicli della fertilità). Lo scontro tra i suoi istinti e il suo imperfetto processo di individualizzazione faceva sì che la donna sfogasse la sua furia omicida nel terribile modo descritto in *La buveuse de sang*.

Avendo ricevuto dal processo evolutivo un tocco di fantasia ma non d'intelligenza, la donna, suggerisce l'autrice, divenne la luna, il contrario dell'impulso creativo, il riflesso negativo della volontà di potere. Lasciata libera e senza guida nel suo mondo primevo, essa era regredita alla sua natura predatoria. Lontano dalla feconda influenza del sole, dall'intelletto del maschio civilizzatore, essa era diventata lo strumento della luna, strumento di degenerazione, un'infanticida, un vampiro, un licantropo, uno di quegli esseri che vivono di notte, sotto gli auspici della luna, nel mondo dei sensi, delle tenebre, del sesso, dei desideri bestiali, quel mondo che la fine secolo considerò il mondo della donna perché lunare; uno sterile deserto su cui i caldi raggi «della civiltà» dell'uomo-sole non potevano più guidarla e proteggerla.

Questo squallido deserto materialistico in cui, per l'assenza dell'uomo, la creatura femminile è costretta a vivere tra indicibili orrori, nel secolo scorso assunse la sua forma in una concatenazione di simboli, basati sulla psicologia del dominio operante nei vari strati sociali. La struttura allegorica può, da allora, aver perso il suo mordente ideologico; eppure, quando vediamo film dell'orrore imperniati sull'orrore di donne terrorizzate — perché ad essere terrorizzate sono sempre le donne — inseguite da vampiri e licantropi al chiaro di luna, ci aspettiamo inconsciamente che l'inseguitore le afferri, e che in loro si risvegli l'animale. In questi film, nei momenti cruciali, l'uomo non è mai disponibile; e non c'è bisogno di chiedersi perché un essere presumibilmente intelligente e, in altre occasioni, eccessivamente protettivo, sembri incline a lasciare la sua donna sola *di notte*. Negli spettacoli popolari del nostro secolo la notte non è ancora ritenuta il dominio dell'uomo; alla sera egli deve andarsene, come il sole, ed essere presente nella mente di donne terrorizzate solo come la luce vacillante nello specchio della loro vulnerabilità, riflesso di chi le aveva precedentemente difese. Quando l'eroe, il vero uomo, l'intellettuale — generalmente uno scienziato o un filosofo — torna per liberarle, — e ciò accade se esse hanno bene appreso la loro lezione di viver civile e sono riuscite a mantenere le tracce della luce che lui rappresenta — egli porta sempre il sole con sé. L'uomo annienta il vampiro esponendolo alla luce del giorno, perché così si vince la bestia della notte, il favorito della luna; per mezzo della sua ragione superiore, egli deve esorcizzare le regressive sensibilità della donna. Gli autori di romanzi gotici contemporanei, i registi di film di vampiri, tutti coloro che in un modo o in un altro si dedicano a questo genere di storie considerandole un innocuo divertimento, subiscono ancora, sia pure inconsciamente, il richiamo di quell'antifemminismo stabilito nella sua forma moderna e struttura simbolica dai sessisti ideologi del diciannovesimo secolo.

La popolarità di due storie di vampiri di fine secolo, che ancora riscuotono grande successo, *Carmilla,* di Joseph Sheridan Le Fanu, e *Dracula,* di Bram Stoker, è significativa. Entrambe sono state ripetutamente tradotte in film, ed entrambe suggeriscono lo stesso messaggio: ostilità tardo-ottocentesca verso la donna; espressione di quella mentalità dualistica che faceva dire a Nicholas Francis Cooke, nel 1870 (lo stesso anno in cui Le Fanu scriveva *Carmilla*): «Il carattere della donna la espone a incoerenze e inconvenienti singolari. Estrema nel bene, è anche estrema nel male. È incostante e mutevole; "vuole" e "non vuole". Si stanca facilmente di ciò che ha cercato di avere con tutte le sue forze. Passa con prodigiosa facilità dall'amore all'odio. È colma di contraddizioni e di misteri. Capace delle azioni più eroiche, non si ritira di fronte ai crimini più atroci». Veramente, conclude Cooke, le donne «sono più spietate e assetate di sangue degli uomini». (*Satan in Society*).

1872

Con *Carmilla* la donna-vampiro fa la sua prima comparsa nella letteratura moderna. Precedenti storie di vampiri, come quella di Polidori, o il racconto del quasi-vampiro *Melmoth the Wanderer*, di Maturin, e delle macabre nefandezze di *Varney the Vampire,* che non fu certo scritto per il piacere degli intellettuali, prevedono tutti protagonisti maschili. Perfino Clarimonde, di Gautier, si accontenta di un ruolo secondario rispetto a Romuald, il suo schizofrenico amante. Carmilla è nata proprio al momento giusto, tra le figlie dell'angelo del focolare; creatura lunare, non può avere nessun potere diretto sugli uomini come molte donne-vampiro create dall'immaginazione di scrittori del tardo Ottocento. Il suo ruolo, invece, esige che insidi altre donne. Essa viene inviata presso una famiglia con il compito di liberare la figlia dall'influenza di una «orrenda negra che porta una specie di turbante multicolore», vera personificazione della donna-animale, emanata dal perfido oriente, il predatorio passato. Divenuta intima amica della ragazza, che è anche la narratrice della storia, Carmilla si rivela in preda a delle strane passioni.

Circondava il mio collo con le braccia, mi attirava a sé, e ponendo la guancia contro la mia, mi mormorava all'orecchio: «Diletta, il tuo piccolo cuore è ferito; non pensare che io sia crudele perché obbedisco alla legge irresistibile della mia forza e debolezza; se il tuo amabile cuore è ferito, il mio cuore selvaggio sanguina con lui. Nell'estasi della mia grande sottomissione, vivo del calore della tua vita, e tu morirai — morirai, dolcemente morirai — in me. Non posso farne a meno; quando mi avvicinerò a te, tu, a tua volta, ti avvicinerai ad altre, e conoscerai l'estasi di quella crudeltà che è pure amore [...].

È evidente che Carmilla, anche se reale, è un'immagine speculare, il negativo di Laura, la narratrice invalida, come esige il modello; è l'incarnazione della primordiale natura di Laura, a lei così antitetica, che per un momento Laura sospetta sia un uomo: «E se fosse un ragazzo con intenzioni amorose, introdottosi in casa per perseguire travestito i suoi scopi, con l'aiuto di una vecchia, furba avventuriera?». Carmilla, il vampiro, che assomiglia a «una scura creatura fuligginosa dall'aspetto di un gatto mostruoso», possiede tutte le caratteristiche della donna-animale. In ogni scena, ogni particolare è deliberatamente simbolico, come in *La buveuse de sang* di Rachilde. Quando Carmilla mormora a

Laura: «Tu ed io siamo una per sempre», afferma una verità che va oltre l'apparente soluzione della storia, nell'esorcizzazione rituale della creatura; perché il male che questa storia rappresenta, è quello che non ha fine, è il male di tutte le donne, il loro legame di sangue con un bestiale passato. Non soltanto il demonio e la sua vittima sono donne, ma sono anche molto significativamente imparentate per parte di madre. Carmilla è una Karnstein: incarnazione della brutale atavica sensualità caratteristica di questa «cattiva famiglia» i cui membri, «anche dopo morti, continuano a perseguitare l'umanità con la loro smodata lussuria». Pure Laura è una Karnstein, e questa è la ragione per cui Carmilla è tornata a ossessionarla. «Discendo dalla famiglia Karnstein», ammette Laura. «La mamma era una Karnstein». Un'altra vittima significativa di Carmilla, la disgraziata figlia del generale che aiuta a esorcizzare il mostro, è anche lei una «discendente dei Karnstein per parte di madre». Per la creatura dalle indicibili passioni e avidità di sangue, è tanto più facile possederle tutte e due in quanto entrambe hanno perso la madre, la simbolica protezione contro il ritorno di ogni bestiale passato.

Carmilla, il vampiro, rappresenta la bestiale natura femminile disperatamente in lotta contro le forze della civilizzazione per rientrare nel corpo dal quale una volta era stata cacciata. Verso la fine del racconto questo motivo è espresso esplicitamente. Carmilla, l'immagine speculare di Laura, è l'emanazione della primigenia ava Mircalla di cui essa porta il nome anagrammato, l'essere che infettò il sangue dei suoi discendenti con la maledizione del vampirismo a causa di una sua appassionata relazione, e che inflisse un marchio bestiale alle successive generazioni delle donne della famiglia: la sete di sangue. Solo un paletto piantato nel cuore, simbolo della morte della donna ormai risvegliata alla sensualità, quindi al gusto del sangue, (come il conte Szemioth di Mérimée), può far retrocedere il vampiro nel suo bestiale passato e dare finalmente a Laura quella pace celeste che è insita nella purezza, purezza che, secondo le parole di Marius di Walter Pater, «è la migliore virtù del mondo e il modo più vero per conservare quell'energia creativa dapprima parimenti donata a uomini e donne».

Intorno al 1900, queste credenze culturali circa la lotta tra il progresso evolutivo e le forze bestiali e degenerative si riflettono

nel capolavoro delle storie di vampiri, l'eternamente popolare *Dracula* (1897) di Bram Stoker. Nel romanzo, in un'unica trama armonica, troviamo riuniti tutti i sogni circa la futura evoluzione e i dubbi dell'epoca sulla natura regressiva della donna, e si comprende facilmente come, per l'autore, non si trattasse semplicemente di fantasie, ma di verità universali. L'opera sta a indicare quanto profondamente la lotta ideologica tra angeli del futuro e demoni del passato sia entrata in quel mondo semi-inconscio che nutre l'immaginazione della media delle persone, e con che accanimento sia stata combattuta, dal maschio del diciannovesimo secolo, la guerra alla dignità e all'autorispetto della donna. Stoker fu un uomo dall'intelligenza limitata, tipico rappresentante della borghesia agiata, ben educata e dalla mentalità un po' ristretta; ma possedeva il dono di una notevole immaginazione socio-logica, e di una prosa fluente, visivamente descrittiva, dal tono discorsivo, che gli permise, anche se egli non sempre si rendeva conto di quello che stava facendo, di scrivere una storia destinata a diventare nel prossimo Novecento il testo base per ogni interpretazione dell'atteggiamento morboso ostile alla donna.

È vero che Dracula è un maschio, ma il mondo in cui opera è femminile, il mondo di Eva, il mondo in cui regressione e acculturazione sono in guerra. Dracula non è che una versione del grossolano, involuto satiro che compare nelle immagini create dagli artisti, incapace di controllare i propri desideri e dalle qualità poco virili. Dracula non è, ufficialmente, uno di quei mostruosi ebrei che tanto si temevano negli anni in cui Stoker componeva il suo romanzo; tuttavia è simile a loro perché simbolicamente proviene dall'Europa orientale, come lo «sporco, scuro ebreo» Svengali di du Maurier (*Trilby*), creatura sbucata «dal misterioso est! Il nefando est, terra natia di quel cattivo vento che non soffia niente di buono». Simile dunque a Svengali, Dracula avvicina le sue vittime «con quell'aria sorniona con cui un gatto avvicina un topo, un bizzarro, sgraziato, lurido gatto, un repellente, ossessionante, lungo, scarno, inquietante gatto — ragno nero, ammesso che esista un essere del genere fuori dai nostri incubi» (*Trilby*).

Quando Jonathan Harker passa il Danubio, diretto ai monti Carpazi, ha l'impressione di «lasciare l'occidente ed entrare in oriente». Scopre subito la regressiva ignoranza e l'inefficienza

della vita che là si conduce: «Più a oriente si va, più i treni non sono in orario. Che cosa succederà in Cina?». Un allarmante sospetto per ogni attivo cittadino britannico. Viaggiare verso oriente significa inoltrarsi nel passato. La strada che conduce al castello di Dracula è «costeggiata da alberi i cui rami si riuniscono sulla via a formare una continua arcata, così che sembrava di passare sotto un tunnel». Per trovare Dracula, Harker deve attraversare il più intimo passato dell'uomo, e quando lo trova, il conte presenta i tratti frenologici che caratterizzano il sensuale satiro: «Aveva forti, fortissime fattezze aquiline, il naso sottile, dall'alto dorso, e narici particolarmente arcuate; un'alta fronte bombata, capelli, che crescevano radi alle tempie ma folti altrove, sopracciglia molto folte e che quasi s'incontravano alla radice del naso, ispidi ciuffi di capelli che sembravano arricciarsi per il loro disordine». E, come non bastasse, ha i «denti bianchi e particolarmente aguzzi» di un animale da preda, orecchie «estremamente appuntite», mani scimmiesche «piuttosto ruvide, larghe, con dita tozze. Stranamente, si vedevano ciuffi di pelo al centro delle palme». Vecchio di secoli quando Harker lo incontra per la prima volta, Dracula non ha l'aspetto decrepito; impersona il passato e si ciba del sangue delle fanciulle per ridiventare giovane, perché il bestiale passato vive nel sangue delle donne.

Dopo ogni razione di sangue, i suoi tratti semitici diventano più marcati: «un uomo alto e magro, dal naso adunco, i baffi neri e una barba appuntita» simile, all'aspetto, allo Svengali di du Maurier, anch'egli con due occhi neri brillanti e sfacciati, lunghe e pesanti palpebre, un volto minuto e olivastro, la barba di un nero bruciato che gli arriva fino agli occhi e sulla quale spiccano i baffi, di una tonalità più chiara, che ricadono attorcigliati in un ricciolo» (*Trilby*). Stoker, nel descrivere il demone della regressione, fa mostra delle sue cognizioni scientifiche; dopo aver fatto mormorare in incerto inglese al suo eroe, lo scienziato Van Helsing, che Dracula si presenta come il regressivo esemplare criminale, è geneticamente «predestinato al crimine», ed ha un «cervello infantile», fa dire a Mina Harker che «Nordau e Lombroso lo avrebbero classificato così».

Una volta arrivato in Inghilterra, questo demonio assetato di sangue, dall'effeminata e regressiva sensualità, può cominciare a sfidare l'evoluzionistica acculturazione delle donne inglesi con la

sua energia da atavico predatore. È la donna che questo freddo conte ricerca. Dei veri «uomini» del romanzo, nessuno, nemmeno lo stesso Harker che era pentrato fin dentro la tana dell'animale, diventa vittima di Dracula. Sotto questo aspetto, il conte presenta una propensione limitata ai soli rapporti eterosessuali. Le due donne su cui appunta gli occhi bramosi, Lucy Westenra e Mina Harker, raffigurano rispettivamente il successo e il fallimento del tentativo dell'uomo moderno di adattare la donna alla cultura del mondo civile. Esse sono i due volti di Eva.

Lucy, come qualsiasi colto lettore vittoriano avrebbe indovinato fin dall'inizio, non oppone nessuna resistenza all'opera nefanda di quel demonio; Stoker chiarisce che su di lei il tentativo di acculturazione è fallito. La fanciulla possiede tutta la smodata, regressiva sensualità di «una terribile civetta», come si autodefinisce, e porta inconsapevolmente il marchio degenerato della donna nuova. Essa, infatti, incontra tre uomini uno dopo l'altro, — Arthur Holmwood, John Seward e l'americano Quincy Morris — e, orrore degli orrori, si innamora di tutti e tre. Ammettendo apertamente i suoi degenerati istinti animaleschi essa esclama: «Perché non si permette a una ragazza di sposare tre uomini, o quanti ne vuole, e risparmiarle così tutta questa fatica?». Lucy riconosce che «questa è un'eresia, e non devo dirlo», ma il predatore è in agguato, e non c'è dubbio che, al suo arrivo in Inghilterra, Dracula s'indirizzerà proprio verso di lei.

A livello simbolico, Lucy nutre il desiderio di sposare «quanti uomini vuole» perché è stata creata per dimostrare fino a che punto una simile donna possa riportare in superficie, nell'uomo, l'atavico animale. Lucy, facendosi sempre più «languida e stanca» sotto l'effetto della bramosa sete del conte, riceve, una dopo l'altra, trasfusioni di sangue da ciascuno dei tre uomini che ama; trasfusioni che, secondo Stoker, equivalgono ad altrettanti rapporti sessuali. Van Helsing, lo scienziato olandese ed esperto di occultismo che ha una grande esperienza di questi rituali, invita dunque i tre uomini a compiere quel sacrificio che solo dei veri uomini possono fare. Arthur è chiamato per primo: «Sei un uomo», dice Van Helsing, «ed è proprio di un uomo che abbiamo bisogno» — l'autore continua a mantenere ogni cosa nell'ambito di «puliti» rapporti eterosessuali — «per trasferire il sangue dalle sue vene turgide in quelle vuote di colei che spasima per lui». Completata l'operazione, Van Helsing si rivolge al «molto

indebolito» Arthur come al «coraggioso amante» di Lucy, e quest'ultima annota nel suo diario: «In un certo modo Arthur si sente molto vicino a me. E anche a me sembra di averlo qui accanto».

Poiché Dracula non desiste, tocca al dottor Seward di donare il suo sangue a Lucy. La nuova conquista esclama, con tutta l'estasi di un appagato amante: «Nessun uomo conosce, fin quando non lo esperimenta, che cosa significhi sentire il proprio sangue fluire nelle vene della donna amata», ma Van Helsing gli fa giurare di tenere la cosa nascosta ad Arthur, perché «l'avrebbe spaventato e ingelosito». Dal momento che Lucy è innamorata anche dello scienziato olandese («Amo molto quel caro dottor Van Helsing», scrive nel suo diario) è ovvio che anche lui s'appresti alla rischiosa trasfusione rituale; ma con Dracula che insiste nelle sue nefandezze e Lucy che, peggiorata rapidamente, è ormai in punto di morte, lo scienziato grida disperato: «Che cosa dobbiamo fare, ora? Dove possiamo chiedere aiuto?». Certo, ha notato che esistono donne sane e robuste, ricche di sangue ma, anche con Lucy moribonda, bisogna mantenere il punto d'onore della trasfusione eterosessuale, non importa quanto inconsistente sia la scusa: «Non posso fidarmi di quelle donne, sebbene avrebbero il coraggio di farlo», borbotta il buon dottore.

L'ammiratore americano di Lucy, Quincy Morris, arriva naturalmente in tempo, e Van Helsing, compiaciuto, gli dice: «Il sangue di un uomo coraggioso è il rimedio migliore quando una donna è nei guai. Siete un uomo, non ci sono dubbi. Bene, il diavolo può lavorare contro di noi con tutto il suo male, ma Dio ci manda gli uomini quando ne abbiamo bisogno». E così Lucy ottiene il sangue — simbolo del seme — di tutti gli uomini che la desiderano. Più tardi Arthur, che ancora non sa che tutti i suoi amici hanno posseduto la sua lussuriosa amante, afferma che, fin dalla trasfusione, si sente «come se entrambi fossero realmente uniti in matrimonio e lei fosse sua moglie di fronte a Dio». Al che Van Helsing, soffocando l'ilarità — sebbene per l'autore non fosse affatto uno scherzo — ribatte: « Se è così per voi, che cosa sarà per gli altri? Oh! Questa dolce fanciulla è proprio una poliandra».

Così è, infatti. Nel caso di Lucy, Dracula ha compiuto le sue nefandezze praticamente fuori scena, perché Stoker si era proposto di mettere più che altro in risalto il male che una donna come Lucy, che non è riuscita ad acculturarsi, può fare ai veri maschi.

Nutrita dalla linfa di quattro uomini, ella si trasforma in una di quelle orribili creature che si nutrono di bambini, il simbolo del futuro dell'umanità. Quell'energia virile mal riposta che, nella vita reale, spinge le femministe a rinunciare al sacro dovere della maternità, si manifesta in Lucy sotto forma di bramosia di sangue infantile. Tornata nella sua primitiva condizione animale, si cominciano a trovare dei bambini sgozzati a Hampstead Heath.

Per fermare le sue diaboliche tendenze mascoline, i suoi tentativi di far regredire la civiltà colpendo le generazioni future, i quattro «mariti», che cedendo alla sua sete di sangue hanno contribuito a creare questo mostro, si riuniscono nello sforzo comune di spedirlo definitivamente nelle braccia della morte. Durante la notte, naturalmente al chiaro di luna, essi la rivedono: «La dolcezza si era mutata in ferrea e impietosa crudeltà, e la purezza in lasciva dissolutezza». Rendendosi conto della loro presenza, Lucy «si ritrasse con un brontolio minaccioso, come un gatto colto alla sprovvista», e «con una smorfia lasciva [...] gettò al suolo, insensibile come un demonio, il bambino che fino a quel momento si teneva avvinghiato al seno, ringhiando per esso come un cane per un osso». Davanti al crocefisso che Van Helsing le mostra, «il suo bell'incarnato divenne livido, gli occhi sembrarono emettere infernali scintille, le sopracciglia si aggrottarono come se ogni grinza della sua pelle fosse una spira dei serpenti della Medusa».

Arthur, l'unico che avrebbe veramente dovuto sposare, l'unico da cui avrebbe dovuto accettare il seme in gentile e generoso dono se fosse stata una degna fanciulla, diventa, in presenza degli altri, il suo esecutore. Come punizione e vendetta, egli «violò» il seno della donna che, con i suoi maligni desideri, aveva loro assorbito l'energia vitale. «Sembrava Thor mentre, senza tremare, alzava e faceva ricadere il braccio, immergendo sempre di più il paletto che pietosamente le avrebbe dato pace, e il fiotto di sangue usciva dal cuore perforato spruzzando tutto intorno». Avendo per sempre «spezzato» il cuore di Lucy — simbolicamente, la verginità della fanciulla —, asserendo i suoi monogami diritti di uomo sulla donna dalle tendenze regressive, Arthur si sente subito meglio: «Una strana luce di gioia apparì sul suo volto e dissipò il cupo orrore che vi aleggiava». E Lucy, a sua volta, ormai inerme:

> Giaceva là nella bara, non più la creatura mostruosa che avevamo temuto e odiato al punto da affidare la sua distruzione al migliore prescelto in grado di farlo, ma Lucy come l'avevamo vista in vita, con il suo volto d'ineguagliabile purezza e dolcezza. Vi si potevano scorgere, è vero, come anche da viva, tracce di pena, di preoccupazione e di desolazione; ma queste ci erano tanto più care in quanto indicavano che ciò che sapevamo era la verità. E sentimmo che quella calma celeste che, come un raggio di sole, si era posata sul suo volto devastato, era solo un segno tangibile, un simbolo della pace che doveva regnare per sempre.

Così, sotto l'effetto della monogama forza virile, Lucy, la viziosa poliandra, si è trasformata nel virtuoso ideale di femminilità della metà del secolo: la donna morta. Civiltà ed evoluzione hanno trionfato sul vampiro della degenerazione. E questo è stato merito dell'uomo, perché la «semi-criminale» che, secondo Lombroso, si nasconde in ogni donna normale, avrebbe certamente fatto naufragare le pretese di Lucy a una condizione di rispettabilità ancora prima che quella operazione chirurgica la restituisse alla vera femminilità. Ma Dracula ha un altro collo da mordere, quello della infinitamente più virtuosa Mina, che deve ancora subire la bestiale tentazione regressiva. Il caso di Mina è molto differente da quello di Lucy; ella è la donna moderna ideale, una creatura ubbidiente alle richieste del marito in un mondo intellettualmente evoluto e scientificamente progredito.

È importante rendersi conto che il mondo di Stoker non è quello basato sulle fantasie di un vago sperimentalismo, come sarebbe stato mostrato nei film del ventesimo secolo, ma un mondo di concreto progresso tecnologico e di scoperte scientifiche. I suoi personaggi fanno sempre uso di ritrovati tecnici e scientifici del tempo. Il dottor Seward, per esempio, usa il fonografo per registrare il suo diario; Van Helsing è, come si è visto, in grado di praticare trasfusioni e va e viene tra Inghilterra e Olanda in un batter d'occhio; mentre Mina è un portento alla macchina da scrivere e anche come stenografa. Non solo sarà la moglie monogama di Jonathan Harker, ma è anche la sua attiva e volonterosa segretaria privata. Profondamente moderna, ma capace di ridere alle spalle della Donna Nuova con le sue ridicole pretese; pensando a Lucy, annota nel suo diario: «Alcune "Donne Nuove", scrittrici, un giorno o l'altro cominceranno col dire che donne e uomini dovrebbero andare a letto insieme prima di fare, o

di accettare, una domanda di matrimonio. Ma credo che la Donna Nuova non si limiterà ad accettare, vorrà ella stessa fare l'offerta. E farà proprio un buon lavoro! C'è da esserne consolate».

Dandosi da fare e rendendosi utile in ogni modo, Mina non ha tempo per pensare ad assurde idee femministe. È la perfetta assistente e, come ogni maschio nel romanzo s'affretta a sottolineare, una «donna meravigliosa», un moderno angelo del focolare mutato in segretaria personale, in un mondo che cambia. Ma essendo una donna, una figlia di Eva e, come ammette lei stessa, «avendo ancora in bocca l'aroma della mela», anche lei è soggetta al brutale morso dell'animale del passato; così Dracula entra nella sua stanza e cerca di risvegliarne la natura primordiale:

> Con la sinistra trattenne lontane le mani della signora Harker fino a stenderle completamente le braccia; con la destra l'afferrò per la nuca, forzandole il volto sul suo petto. La bianca vestaglia di lei si era macchiata di sangue, e un rivoletto scendeva sul petto nudo dell'uomo, che appariva dallo scollo della sua veste da camera. Il loro atteggiamento ricordava terribilmente quello di un bambino che forza il suo piccolo gatto a immergere il naso nel latte, per costringerlo a bere.

La scena descritta da Stoker ricorda straordinariamente un caso descritto da Krafft-Ebing in *Psychopathia sexualis*, caso che Stoker può aver conosciuto dato l'evidente interesse del romanziere per le correnti teorie di psicologia criminale. «Un uomo sposato si presentò con numerose cicatrici d'arma da taglio alle braccia. Ne spiegò così la causa: quando desiderava avvicinarsi alla moglie, giovane e un po' "nervosa", si doveva fare un taglio al braccio. Lei avrebbe succhiato la ferita e si sarebbe eccitata sessualmente». Dopo aver presentato il caso, Krafft-Ebing sottolinea che esso ricorda «la diffusa leggenda dei vampiri, le cui origini possono risalire a tali sadici fatti». Gl'intellettuali della fine del secolo consideravano scientificamente provato che, per la donna, gustare sangue significava risvegliare il suo desiderio, e che questo poteva trasformare un'innocente e ingenua creatura in un'insaziabile ninfomane. Per esorcizzare quel desiderio e riportare Mina nel suo ruolo di efficiente segretaria privata, Dracula deve essere annientato, respinto nel suo passato. Come Renfield, il degenerato seguace di Dracula che tenta di raggiungere uno stato primitivamente bestiale succhiando vittime una dopo l'altra in

una darwiniana catena alimentare e così scendere simbolicamente nella scala regressiva, nello stesso modo Dracula deve regredire da Mina e da tutte le altre donne cacciandolo dall'Inghilterra e quindi respingendolo fino in oriente, di cui è la maligna emanazione. Questa creatura lunare può essere esorcizzata solo alla luce solare della scienza e dalla giusta ira di un marito virtuosamente monogamo. Il romanzo di Stoker è molto ben congegnato allo scopo di ammonire gli uomini a non cedere alle lusinghe della femminista assetata di sangue, la Donna Nuova rappresentata da Lucy. Perché, per citare un'espressione di Flaubert, usata però in un diverso contesto, la Donna Nuova non era altro che «un vampiro che soddisfaceva i bei giovani solo per divorarne la carne, perché niente è meglio, per questi fantasmi, che il sangue degli amanti» (*La tentation de Saint Antoine*). Era la personificazione dell'essere che striscia — come il vampiro scolpito da Franz Flaum (X, 3) — verso le sue vittime. Era la bevitrice silenziosa della vitale essenza dell'uomo, rappresentata da Edvard Munch (X, 4). La donna con le ali di pipistrello che guida un'umanità cieca verso l'abisso della degenerazione, come appare in un dipinto di Henri Martin del 1897. In una versione di Poe, caratteristica del periodo, ad opera di Frantisek Kupka, era la chimera alata, ornata di penne di pavone, che sparge distruzione e morte; il trionfo del verme della morte di cui ella stessa è la raffigurazione.

Attratte dall'apparente senso di potere che accompagnava l'immagine della donna-vampiro, secondo i criteri degli intellet-

X, 3. Franz Flaum (1867-1917), «Vampiro», scultura (1904 ca).

X, 4. Edvard Munch (1863-1944), «Vampiro», xilografia e litografia (1895/1902).

X, 5. Lotte Pritzel (1887-1952), bambole decorative in cera e tessuti (1912 ca). →

tuali fine secolo, le donne cominciarono a coltivare un aspetto anoressico. L'arte seguì il solco già tracciato dalla moda. Subito dopo il 1900, Lotte Pritzel, un'artista di Monaco, cominciò a costruire bambole chiaramente ispirate al culto del vampiro (X, 5). In un articolo per «The Arts» dell'aprile del 1923, Helen Appleton Read così descrive quelle bambole: «Sono modellate in cera colorata, e sono di solito protette da un vetro o da speciali contenitori. Sono alte circa un piede e mezzo. Delicate orchidee in forma umana, creazioni di una mente nevrotica». Sono, continua la Read «rivestite dalle stoffe più ricche e delicate, pizzi dorati, veli, o broccati d'oro. Portano gioielli veri sulle loro scheletriche dita delle mani e dei piedi, i capelli sono qualche volta fili d'oro fino. L'effetto è incredibilmente affascinante». La Read vede nell'opera della Pritzel «la stessa morbosa, delicata preziosità delle creazioni di Beardsley, che era un tubercolotico», e vi riconosce «la fantasia aristocraticamente erotica di Salomè».

L'osservazione della Read, che le bambole erano «incredibilmente affascinanti», indica quanto l'ideale maschile della donna morta, come anche le fantasie dell'uomo circa la donna-vampiro, abbiano influenzato il concetto che la donna aveva di se stessa. Le

bambole della Pritzel erano create secondo il modello fornito dall'anoressica compagna favorita di Gabriele d'Annunzio, Ida Rubinstein, il cui corpo cadaverico si vede fluttuare, come su ali di vampiro, nel dipinto di Romaine Brooks «Il tragitto» (cfr. II, 28). Da questi ritratti, e dalle fotografie che ci rimangono, sembra che la Rubinstein cercasse in ogni modo di attenersi al modello dell'archetipa creatura vampiresca. Octave Uzanne, commentando nel 1897 su «The International Studio» le donne dei dipinti di Georges de Feure, descrive in modo espressivo queste figlie di Dracula, allora di moda, che, come *vamps,* dovevano di lì a poco comparire sugli schermi hollywoodiani. Queste creature, sottolinea Uzanne — probabilmente appena capace di tenere la penna in mano dall'eccitamento masochistico — hanno il marchio del predatore. Il vampiro di Feure possiede

un'aspetto di donna, regale, trionfante, satanica. Un essere deliziosamente infantile nella sua virginale semplicità, il giovane corpo delineato

X, 6. Philip Burne-Jones (1862-1926), «Il vampiro» (1897 ca).

da incantevoli curve, dolci come una carezza; la pesante massa dei capelli le incorona il capo come un diadema; il volto reca la traccia di una strana e prodigiosa bellezza; dalla sua bocca, dalle labbra rosso-sangue che chiedono baci e dalle due fila di denti bianchi come perle, traspare la luce dell'inferno; le sue palpitanti narici tremano di passione; mentre sotto la sua pura fronte si aprono le vuote cavità degli occhi che, ciechi, guardano il mondo e le vittime del loro corpo fatale.

Le donne-vampiro non erano soltanto le creature evanescenti dei poeti, ma anche disgustose donne comuni, prive d'intelligenza, come quelle di cui Rudyard Kipling si sentì stimolato a scrivere dopo aver visitato la New Gallery di Londra e visto la raffigurazione di Burne-Jones, del 1897, di una sensuale donna-vampiro, con una moderna camicia da notte, accovacciata sul corpo di un giovane (X, 6). Questo essere, afferma Kipling, è certamente una cacciatrice d'oro, affamata di denaro come di sangue:

X, 7. Félicien Rops (1833-1898), «La bevitrice d'assenzio», incisione (1890 ca).

X, 8. Manuel Rosé (1887-1961), «Interno di un Caffè» (1914 ca).

Oh the years we waste and the tears we waste
And the work of our head and hand,
Belong to the woman who did not know
(And now we know that she never could know)
And did not understand.[1]

Con il 1900 la donna-vampiro veniva a rappresentare ogni aspetto negativo legato al denaro, al sesso, alla proprietà. Connotava la sterile bramosia di linfa vitale della donna-bambina, priva di intelligenza, istintivamente incline alla poliandria anche se ancora vergine. Raffigurava anche l'egualmente sterile avidità dell'oro della prostituta. Era la bevitrice di assenzio che acquietava nell'alcool la sua smania di impossessarsi del tesoro dell'essenza maschile, come la dipinse Félicien Rops, in agguato nei vicoli di Parigi (X, 7). Era la donna ammantata di tenebre, che con un cenno richiama l'uomo per condurlo verso la morte, ritratta da Manuel Rosé in «Interno di un Caffè» (X, 8), in mostra a San Francisco alla Panama-Pacific Exposition del 1915. Molti uomini, preoccupati per la grande responsabilità della loro

1 «Oh! gli anni che sciupiamo e le lacrime che sprechiamo / E il lavoro del nostro intelletto e delle mani, / Appartengono alla donna che non sapeva / (E ora sappiamo che mai avrebbe potuto sapere) / E non capiva».

evoluzione intellettuale, vedevano in qualsiasi donna un'allusione a «La sciocca audacia di una momentanea resa / Che l'età ormai della prudenza non può revocare», secondo l'espressione di T.S. Eliot in *The Waste Land*. Quegli uomini, ogni volta che «Una donna scioglieva i lunghi capelli neri / E su quelle corde suonava una sussurrante musica» pensavano, come Eliot, di trovarsi di fronte a creature dalle innaturali tendenze di virago, ginandri poliandri che avevano rinunciato alle responsabilità della maternità ed erano diventate infanticide, vampiri assetati di seme maschile e di sangue, «pipistrelli dai volti infantili nella luce violetta», per trascinarli nelle tenebre della loro regressione mentre, con false seduzioni «squittivano, e battevano le ali / E strisciavano testa in giù lungo una parete annerita» (*The Waste Land*).

Questo mondo — colmo del «Sussurro di materno lamento», popolato di «orde incappucciate che sciamano / Su pianure infinite inciampando nelle fenditure della terra / Circondate soltanto da un piatto orizzonte» — è la terra desolata del desiderio femminile. Infernale, perché sterile, e inaridito grembo dell'avidità della donna per il luccichio dell'oro, emblema di sangue congelato e spenta virilità. Spoglio terreno della donna abnorme, solo bramosa di staccare il capo — che con i suoi ideali era di ostacolo al sesso — dalla resistente massa palpitante del corpo dell'uomo, dove ancora indugiano le passioni che essa intende risvegliare. Come vedremo, l'oro, il seme e il sangue, vennero a formare, nella fantasia del maschio, un'ultima e criminale triade magica intorno alla quale, in incurante nudità, danzano risplendenti nelle loro penne di pavone, le crudeli, infantili sacerdotesse della testa mozza dell'uomo.

CAPITOLO XI

L'oro e le vergini meretrici di Babilonia. Giuditta e Salomè: le sacerdotesse della testa mozza

Il masochismo è il narcotico dell'assistente del carnefice. Incapace di spartire la solitaria e sadica soddisfazione dell'uomo che preme lo stivale sul collo del colpevole, il masochista usurpa il ruolo della vittima senza calarsi nell'abietta impotenza della vera vittima. Mero strumento delle gerarchie della dominazione, facile scarto e oggetto di emarginazione, l'assistente sogna che il carnefice sia ai suoi ordini, che il padrone diventi il suo schiavo. Il colpevole, la persona che, con le parole o gli atti, mette in luce le debolezze del sistema di valori predominanti, deve essere sempre un pericolo per le strutture del potere. Seppure distrutto, il colpevole vive nel pensiero del carnefice quale debole minaccia di potenziale insubordinazione, di soluzioni alternative che minacciano il tranquillo svolgersi dei riti dell'autorità.

Ma il masochista offre la sua assistenza per la continuazione di questi riti. Non ha un'esistenza personale, si nutre della sconfitta per trasformare la sua esistenza impersonale e parassitaria in un mondo segreto, specchio dei valori del carnefice. In questo regno di chiarore lunare e magia speculare, di sogni fantastici e di magnifiche gesta di sottomissione, cerca di far sì che il carnefice lo veda come una minaccia che sa benissimo non essere tale, manipolando il padrone affinché tratti l'insulso servo da vittima significativa e minacciosa: perché, per quanto possa credere l'assistente del carnefice, la vittima ha un'esistenza individuale agli occhi del padrone, mentre il servo ne è privo. Pertanto, nelle sue fantasie, l'assistente del carnefice padroneggia il padrone rendendolo schiavo dei propri desideri.

In realtà, il padrone ha altro di meglio da fare, e non bada dunque alla strisciante futilità dei servi. La sua attenzione si concentra su compiti ben altrimenti importanti: il sadico smembramento e l'arrogante incorporazione di nemici reali, la distruzione di quanti costituiscono una seria minaccia. Pertanto

l'assistente del carnefice ha bisogno di un surrogato di padrone, più emarginato ancora, che svolga il ruolo del suo padrone, ne esegua gli ordini, e lo «batta». In tal modo l'assistente, nelle sue miserabili fantasie di potere riflesso, si contempla in un parassitario trionfo determinato dall'immedesimazione con l'importanza della vittima torturata. Nel contempo, manipolando le azioni del surrogato che ha reclutato per svilirlo, vive una fantasia di controllo. Dirigendo le funeste cure del surrogato, nei suoi sogni il servo pensa di dirigere le azioni del sadico padrone.

In tal guisa il masochista trasforma la sua emarginazione in un'immagine speculare dell'arena del potere, e il surrogato di padrone nell'immagine del carnefice schiavo del servo disprezzato. Ma intanto l'assistente del carnefice resta emarginato, continua a vivere un'esistenza insignificante, non spartisce la ricchezza del carnefice, eppure sempre esegue gli ordini del padrone, anche per poter continuare a sognare di prendere, un giorno, il posto del carnefice. Per questo precipuo motivo è l'assistente perfetto del carnefice, il cavallo da soma senza il quale il sadico imperiale non potrebbe conservare il potere. L'assistente è il parassita che dà vita al suo padrone. Nel 1900 aveva già acquistato una casa, e viveva felicemente tra artisti e scrittori, contabili, soldati, funzionari, mercanti dell'illuminata classe media. Il principale surrogato che usava per svolgere il suo ruolo di padrone e dare significato alla sua insignificanza di lavoratore nelle cave del potere, era la moglie, che costringeva a impersonare il demonio per potersi atteggiare a martire, mentre restava a osservare il carnefice dal pensiero dualistico depredare le forze dell'umana coesistenza.

Nella seconda metà del diciannovesimo secolo la struttura economica degli Stati Uniti e della maggior parte delle nazioni europee aveva subito un drastico cambiamento rispetto al sistema di mercato aperto, e relativamente libero, che aveva in precedenza consentito a un gran numero di membri della classe media mercantile, ai vari livelli della scala economica, di considerarsi quali animatori e promotori, quali attori protagonisti e non figure secondarie nel grande dramma del progresso del mondo. La formidabile crescita delle fortune personali, solitamente frutto dei monopoli locali in espansione, formavano rapidamente pool di capitali che, attraverso le acquisizioni e le incorporazioni, trasformavano molti dei mercanti indipendenti in funzionari stipendiati, fagocitati in massicci conglomerati commerciali, in monopoli e

trust che al volgere del secolo dominavano ormai il mercato. In un brevissimo arco di tempo, gli animatori e i promotori di una volta si ritrovavano per la maggior parte relegati in una posizione marginale nella grande epopea della crescita economica. Molti scoprirono con sorpresa di essere nella trama della storia con molto denaro ma scarsissima motivazione personale, senza vero potere. Presero a giocare in Borsa, a investire secondo oscuri disegni. Se abbandonavano la carriera di funzionari o dirigenti, spesso vivevano di rendite fluttuanti, di cui era spesso difficile identificare chiaramente la fonte. Il mondo in cui virtualmente tutti conoscevano il proprio valore netto stava lasciando il posto a un ambiente economico instabile, di prolungate depressioni e di improvvisi periodi di crescita economica, in cui da un momento all'altro una persona poteva arricchirsi, o andare in rovina. La classe media divenne pertanto la classe non più promotrice ma manovrata, proprio nel periodo in cui veniva definitivamente a cadere l'arroganza di un'aristocrazia che aveva ostacolato il progresso. I manovratori di un tempo rientrarono nella classe dei manovrati perché, in assenza ormai dell'aristocrazia, un misterioso e indefinito gruppo di «altri» scuoteva l'albero del profitto.

Nel contempo, l'aristocrazia destituita sentiva slittare il suo potere, assorbito da quello che pareva semplicemente un gruppo di rozzi rappresentanti della borghesia. I membri dell'aristocrazia avevano l'impressione che intere orde provenienti dalle grandi scialbe classi medie andassero usurpando il loro diritto a governare. Ovviamente erano sostenute dallo stesso gruppo relativamente ridotto di capitalisti di origine aristocratica, o più proletaria, che andava creando confusione anche tra le classi medie. Soltanto i più voraci potevano assumere un ruolo primario, sedere a capotavola al grande festino dell'acquisizione imperialista che si celebrava ovunque, e in cui sia l'aristocrazia sia la classe media traevano cospicui vantaggi materiali. Pertanto, anche molti degli uomini meglio collocati nella cultura del tardo diciannovesimo secolo sentivano un vago senso di emarginazione. Se i grandi industriali rapinatori e i trust senza volto erano diventati i veri manovratori, i nuovi carnefici, la media aristocrazia e la media borghesia non formavano che un'inquieta banda di assistenti del carnefice. Consapevoli di non essere più i carnefici, si guardavano attorno alla ricerca di qualcuno che si accollasse il biasimo. E, come sempre, la donna pareva fatta apposta.

Allorché, nel 1853, la donna d'improvviso consapevole di William Hunt sollevò il giovane corpo dal grembo dell'amante (cfr. I,1), verosimilmente per entrare nei ranghi degli angeli del focolare, ella (anche se Hunt non lo seppe mai) sollevò solamente il suo corpo. Intimamente era in collera per le ali spezzate, per la perdita della libertà imposta dall'uomo «morale» a quel passero felicemente sconsiderato che era il suo spirito. Costretta a un balbettio infantile, a non guadagnarsi da vivere, si era impossessata del denaro del marito e l'aveva speso, spesso assumendo in modo vendicativo il ruolo infantile che le era stato assegnato, decisa a preoccuparsi della moderazione quanto un bambino. La «coscienza» l'aveva sollevata dal grembo della prostituzione fisica e le richiedeva ora di prostituire il suo pensiero in modo da diventare la nuova consumatrice e riempire di ninnoli la prigione vuota del suo mondo. E poiché faceva quanto le veniva detto, il suo corpo immacolato, monogamo, quasi virgineo, spesso acquisiva la mente mercantile della temuta meretrice. Nel 1871 Tennie Claflin mostrava come l'imposta dipendenza della donna dall'uomo avesse creato un mercato matrimoniale rifornito dalle «offerte in vendita al maggior offerente». Nella sua opera *Constitutional Equality* essa ribadiva:

> gran parte dei matrimoni contratti non sono nient'altro che un affare, una vendita, in cui non vengono neanche prese in considerazione questioni quali l'amore e l'adattamento. Esistono osservazioni, sulla bocca delle donne, più comuni di «Ha fatto il suo affare» o «Le è andata bene?» e, eziando, esiste nulla di più decisamente volgare?
>
> La verità è che le «signorine» sono esibite, pubblicizzate e vendute al miglior offerente pronto a pagare in contanti, e là dove non esiste una reciproca attrazione, una rigorosa analisi non rileva alcuna differenza tra questa e quell'altra unione dei sessi denominata prostituzione.

In termini meno espliciti Abba Goold Woolson avrebbe detto la stessa cosa due anni dopo in *Woman in American Society*: «Un giovanotto deve faticare e lottare per riuscire nella vita; una giovane deve affascinare. Deve diventare una sirena, e attrarre innamorati e ammiratori al suo fianco, poiché le è vietato attraversare le onde che la isolano da loro». E, domandava la Woolson, qualcuno può dunque stupirsi se

> la caccia al marito è l'occupazione principale di ogni giovane donna? C'è

qualcuno che si burla di loro e le considera sciocche e avventate perché sono pronte a rischiare tutto quanto dovrebbero tenere in grande considerazione — salute, utili acquisizioni e cultura — in questa appassionata ricerca? o le gabella per mercenarie quando fanno orecchi da mercante agli innamorati indigenti, e degnano di un sorriso solamente coloro che depositano borse ricolme ai loro piedi? Noi ci burliamo delle mamme maneggione, e mettiamo in ridicolo le loro seducenti insidie e abili manovre come fossero pane per i denti di un virtuoso autore satirico. Ma perché mai non dovrebbero intessere maneggi? Se il mondo ha in gran stima il matrimonio, e il rapporto che con esso ha la donna, quello diventa il loro dovere. Se spetta al padre assicurare un'attività lucrosa ai figli, spetta parimenti alla madre preoccuparsi del futuro benessere delle figlie.

Molte donne della classe media, cui avevano inculcato la lezione che esse in tanto avevano valore in quanto erano beni di consumo, finirono coll'identificare lo scopo primario della vita nel serio tentativo di migliorare il loro status col matrimonio, circondandosi di altri costosissimi beni di consumo. Nelle economie in rapida espansione dei paesi europei e degli Stati Uniti, inoltre, era necessario un numero sempre più ampio di consumatori affinché i frutti dell'operosità dei dipendenti tornassero a coloro che controllavano i mezzi di produzione. Pertanto la donna, resa bene di consumo sul mercato matrimoniale, e poi consumata in quanto moglie con la mancanza di rispetto, di esercizio e di libertà, si prese la sua rivincita diventando una vorace consumatrice. Diceva la Woolson: «La maggioranza delle donne paiono considerarsi inviate nel mondo al solo scopo di mettere in mostra preziosi tessuti; solamente quando assumono la parte di una forma animata per cappellini pensano di adempiere la missione loro assegnata».

La Claflin parlava con altrettanto disprezzo delle donne alla moda: «Da un punto di vista pecuniario, non conoscono limiti per i loro capricci, per le loro stravaganze», disse. E con tipica schiettezza continuò:

Cosa fa la donna alla moda per il mondo? Comincia e finisce deludendolo in parte, e se medesima completamente. Provate a percorrere Broadway e a contare le vetrine in cui sono esposti orrendi ciuffi di capelli, distorti nelle forme più innaturali, per trasformare la naturale bellezza della testa in un'orribile cosa falsa. Le somme spese per questi oltraggi al senso comune basterebbero da sole per dare una vita serena e un'istruzione ai bambini più poveri e bisognosi. Che diritto hai tu,

Donna alla Moda, di consumare così la ricchezza, mentre nella strada accanto i bambini piangono per un tozzo di pane? I tuoi pizzi e i tuoi diamanti, e altri superflui ornamenti che sgraffigni alla ricchezza pubblica, cercando così di nascondere le tue deformità e di migliorare le tue attrattive, allevierebbero la miseria che passa in mezzo a noi con guance pallide ed esangui, con occhi colmi di lacrime, con piedi sanguinanti. L'economia generale dell'universo ti riterrà responsabile di tutte queste ingiustizie.

Quante fortune avete sperperato, quante case avete gettato nella desolazione, e quanti mariti avete spinto alla pazzia per soddisfare il vostro desiderio insaziabile di abiti? e quante di voi, se le borse dei vostri mariti o dei vostri padri non riuscivano a fornirvi quel che chiedevate e volevate avere, si sono vendute ad altri per ottenerlo?

Chiaramente, se femministe di temperamento tanto diverso come la Woolson e la Claflin ritenevano necessario frustare il rampante consumismo delle donne degli anni settanta, ciò significa che indubbiamente molte donne si erano davvero trasformate in autentiche macchine per comprare. Pertanto, in modo indiretto e inconscio, le donne della classe media avevano trasformato le caratteristiche gualdrappe della loro emarginazione dalla vita produttiva nel materiale grezzo per un attacco diretto agli uomini che le avevano rinchiuse nella gabbia dorata del consumo esibito. Non avendo gran che da fare, oltre a preoccuparsi di essere decorative e superficiali, esse resero il regno del futile e del decorativo un giardino delle torture per gli uomini che, collettivamente, si erano preoccupati di trasformarle nelle foche ammaestrate di una società dei consumi.

Nella seconda metà del diciannovesimo secolo la prostituzione si diffuse in modo incredibile nei centri urbani. In nessun altro periodo, precedente o successivo, la vista delle prostitute fu tanto normale, tanto scontata: erano un elemento integrante della vita sociale, la loro presenza un logico risultato del normale funzionamento della legge della domanda e dell'offerta. Inoltre, gli uomini delle classi medie che avevano «elevato» le mogli alla posizione di immacolati angeli del focolare e le avevano così trasformate in delicate proprietà da maneggiare con cura, finirono per scoprire di aver modellato squallidi mostri di frustrazione sessuale. Si trovarono a dibattersi nelle duplici restrizioni imposte dalle frequenti invalidità delle mogli — che scoraggiavano il contatto sessuale — e dalla loro personale intimidazione di fronte all'acculturata e ostentata «asessualità» delle compagne scelte. Tende-

vano pertanto a scivolare facilmente in incontri con le donne meno perfettamente acculturate della classe operaia, che parevano ovunque disponibili. Queste donne, costrette a scegliere tra infinite ore di tremenda fatica a salari che neanche garantivano la sopravvivenza, e l'alternativa, un po' più sopportabile in siffatte condizioni, della prostituzione, andarono comprensibilmente a popolare le strade delle principali città.

Parlando delle donne della classe operaia e contadina, Michelet una volta tanto scese dal suo piedistallo per descrivere le condizioni della donna francese nata in povertà. Se si sposava, da lei ci si attendeva che facesse quanto o più del marito per contribuire al sostentamento della famiglia. «A lei tocca la parte più faticosa. Lui cura la vigna con tutto agio — lei sfrega e vanga. Lui ha qualche momento di respiro — lei mai. Lui ha occasioni di festa e amici. Va da solo all'osteria — lei va un attimo in chiesa, e piomba nel sonno. Se la sera torna ubriaco, la picchia e, quel che è peggio, la mette incinta. Allora per un anno essa sopporta la duplice pena, nella calura e nel gelo, torturata dal vento, inzuppata dalla pioggia, quotidianamente» (*La femme*).

L'immagine che Michelet offre è ben lontana dalle rappresentazioni idealizzate della vita rurale in Francia, appioppate a un ammirato pubblico borghese quali documenti realistici delle virtuose fatiche dei campi da Jean-François Millet. Tali dipinti, così rassicuranti, sulla sopportabilità del tremendo lavoro dei contadini, servirono da soporifero, per non vedere la realtà della miseria della classe lavoratrice, a milioni di persone ai limiti del potere economico.

In quel periodo incisioni e riproduzioni fotografiche di opere quali «L'Angelus», «Le spigolatrici», «Il seminatore» stavano appese alle pareti di un'infinità di case piccolo-borghesi. Con le loro suggestioni pseudo-religiose di un rapporto mistico tra il contadino e la terra, queste opere riscaldavano i cuori di quanti volevano la prova lampante di non doversi preoccupare dei poveri perché Dio proteggeva i campi. È un'espressione significativa del nostro straordinario desiderio di ricalcare i sentimenti dei pensatori più popolari del tempo se le ingannevoli confezioni culturali di Millet sono di bel nuovo oggetto di un'assurda sopravvalutazione. Nostalgici di un tempo in cui i poveri faticavano con gioia e stavano al loro posto, i ricchi cercano di arraffare queste opere che registrano la pia semplicità di un tempo che non fu mai.

In Francia e negli altri paesi europei le realtà della vita della classe operaia non differivano molto. L'incredibile aumento della prostituzione che ne derivava è uno degli aspetti più studiati della cultura del tardo diciannovesimo secolo, e pertanto i relativi particolari non ci riguardano. Tuttavia, inevitabilmente il suo prevalere, e la conoscenza che ogni maschio aveva di alcuni aspetti del fenomeno, indusse molti, sotto l'esperta guida dei bio-sessisti, alla conveniente conclusione che qualcosa, in profondità, nella natura della donna era colpevole. Così Bernard Talmey poté asserire che era sciocco credere, con i «filantropi», che in generale le prostitute venissero sospinte a quel degradante commercio dall'ozio o dalla necessità. Piuttosto, «è bene rendersi conto che non poche scelgono questa vita per soddisfare i loro desideri di ninfomani» (*Woman*).

Otto Weininger, richiamandosi anche a un'attenta lettura di Lombroso, dichiarava senza esitazione che

> non è possibile considerare la prostituzione come uno stato cui l'uomo abbia costretta la donna. È certo che spessissimo la colpa se una ragazza deve abbandonare il suo servizio e si trova senza pane è dell'uomo. Che però in simili circostanze si ricorra a qualcosa come la prostituzione non si può spiegare che con la natura umana della donna stessa: quello che non si è non si può diventarlo. All'uomo genuino che viene più spesso di lei colpito dalla sorte avversa e che sente più intensamente la povertà che non la donna, la prostituzione è tuttavia ignota e i prostituti maschi (tra camerieri, garzoni di barbieri, ecc.) sono sempre delle forme sessuali intermedie assai avanzate. L'attitudine e l'inclinazione alla prostituzione fanno dunque parte della costituzione organica di una donna fin dalla nascita, al pari della maternità (*Sesso e carattere*).

La prostituzione, concludeva Weininger, era il naturale sbocco per la donna la cui intrinseca natura poliandrica era troppo forte per essere addomesticata dall'acculturazione volta a farle assumere i compiti della maternità.

Essendo la prostituzione in tal guisa diventata affare della prostituta soltanto, era facile per il maschio della classe media considerarsi la vittima impotente di queste sirene ammaliatrici e di queste vampire della strada, di queste lussuriose creature della classe operaia che non esibivano nei confronti del sesso la reticenza della donna della classe media. Armand Silvestre, in *Le*

Nu au Salon - Champ de Mars del 1892, commentando un dipinto ispirato alla *Nana* di Zola, descriveva con notevole efficacia i desideri contenuti e l'oscura brama dei giovani della classe media sul finire del secolo scorso. I giovani, disse, si sentono eccitati nei loro più bassi istinti dalla vigorosa bellezza di giovani donne apparentemente libere della classe operaia le quali, per via della loro condizione economica assai modesta, non erano state forzate a quella invalidità asessuata richiesta alle mogli e alle figlie della classe media. Ripensando agli anni della sua giovinezza, subito dopo il 1870, Silvestre osservava:

Quante volte ci siamo seduti, il mio amico Desboutin, appena tornato dall'Italia, ed io, sulla terrazza di un caffè che, da anni luogo d'incontro di artisti e scrittori, tuttora prospera sull'avenue de Clichy. Là, nell'immediato dopoguerra, molti di noi — Zola, Manet, Duranty, Fantin-Latour, Degas, e altri ancora — solevano trascorrere la giornata. Per la verità, quante volte ce ne siamo stati là in estasi, a osservare le splendide donne che, nelle calde sere d'estate, dopo una giornata di lavoro, con un fiore che sfiorava loro le labbra, e spesso a braccetto di un amante, se ne tornavano a casa lungo quel viale, a capo scoperto e con uno stupendo scintillio di liberazione negli occhi! Pareva davvero la festa di quanti si erano liberati dalla fatica, e mai, forse con l'eccezione delle sigaraie di Tolosa di ritorno dal lavoro, mai ho visto una più deliziosa processione di donne magnifiche, nel pieno splendore della salute e della giovinezza.

Dunque, i figli indolenti della borghesia osservavano le affaticate operaie e in esse vedevano come una promessa di libertà sessuale e di spontaneità che andavano continuamente cercando tra le braccia delle prostitute. Inevitabilmente erano delusi e, altrettanto inevitabilmente, biasimavano le donne, vedendo in esse, come Zola in Nana, farfalle dorate, sirene rapaci, portatrici di atavici mali. Nana, racconta il giornalista Fauchery,

era cresciuta nei bassifondi parigini; alta, bella, trionfante come una pianta nutrita dal concime, ella vendicava i pezzenti e i reietti dai quali era uscita. Con lei, la putredine lasciata a fermentare nel popolo, risaliva alla superficie e imputridiva l'aristocrazia. Era diventata una forza della natura, un fermento di distruzione, che inconsapevolmente contaminava e disgregava Parigi fra le sue nivee cosce corrompendola come le donne corrompono il latte nelle ricorrenze mensili.

Come avevano osservato i Goncourt nel loro diario, una confusa

mistura di desiderio sessuale e di colpa, un vago senso di differenza di classe e di sfruttamento, e un desiderio di non lasciarsi sfuggire i privilegi conquistati, rendevano la prostituta, agli occhi di questi uomini, lo strumento di rivendicazione del proletariato sui ricchi.

Victor Barrucand, nel 1895, descriveva in «La Revue Blanche» come una notte avesse osservato «un esercito traditore» di prostitute e avesse avuto la visione di «una qualche sorta di vendetta del debole sul forte, la vendetta della donna sacrificale sul maschio egoista», perché

con il semplice ondeggiare del sedere essa riusciva a turbare il cervello dell'uomo; e con la sua insinuante capacità di affascinare, radunava fortune, arti, credenze. Venere-Pandemos trionfava sulle aspirazioni idealistiche; metteva in ridicolo la castità, la famiglia, la patria, la vita futura, il dramma e il mondo dei sogni. Era la rivincita del desiderio bruto, che spezzava le lire e le chitarre di orfici cantori di un mondo ormai vecchio che essa aveva costretto a prostituirsi davanti al sesso medesimo.

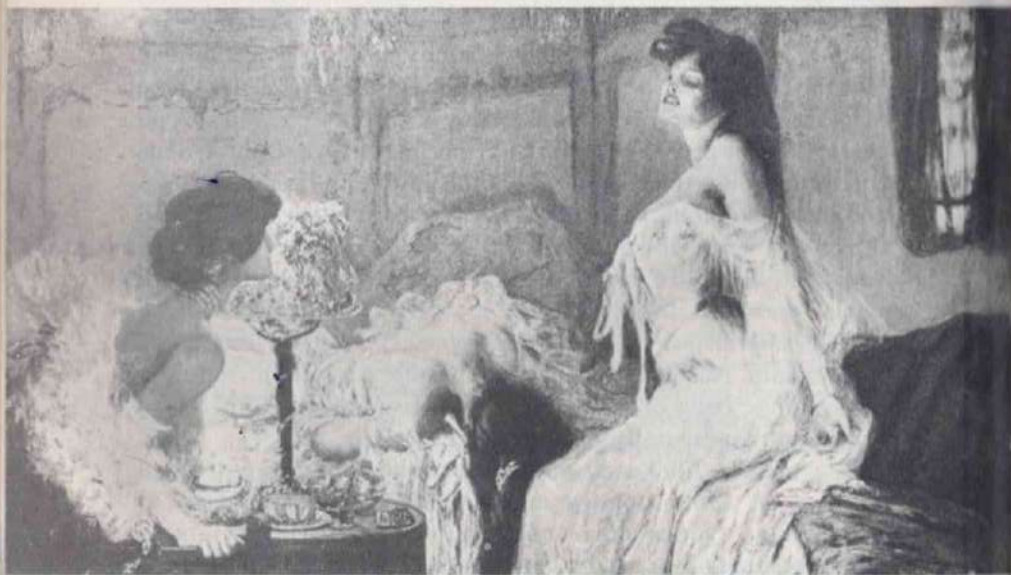
La Lulu di Wedekind «fu creata per ogni abuso / Per allettare e avvelenare e sedurre, / Per assassinare senza lasciare traccia» (*Teatro*).

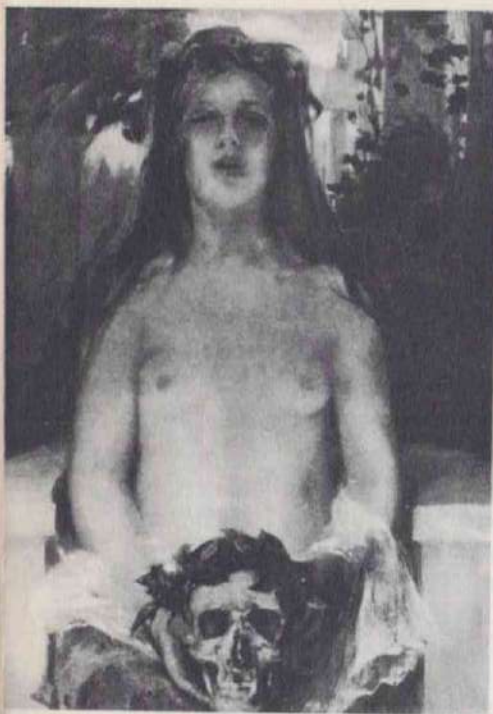
L'immagine della giovane della classe operaia con una rosa tra le labbra si trasformò rapidamente nell'inquietante confronto del maschio con il fiore del male, la donna che esigeva denaro, che non si concedeva con gratitudine ma con rabbia e che, fin troppo spesso, lo ricompensava con una terribile malattia in cambio delle sue attenzioni. Perché il suo miserabile ambiente era ammorbato da malattie polmonari e da infezioni veneree, e quelle divennero il premio che i maschi della classe media si ebbero per le loro trasgressioni. Inoltre, il mondo della prostituta era un mondo di donne desiderose di oblio, decise a sopire la sofferenza fisica e mentale a qualsiasi costo. Era, di conseguenza, un mondo di morfinomani. Affascinati da questa ulteriore prova della naturale depravazione della donna, i pittori si affannarono a illustrare il perverso abbandono di queste creature.

A partire dal 1900, nessuna mostra importante poté definirsi completa se non esponeva immagini di donne oppiomani o morfinomani. Queste opere rappresentavano il tema definitivo della donna languente della ninfa dal dorso spezzato. Nel 1913 lo

scultore Zonza-Briano riunì tre morfinomani in un blocco di pietra, registrandone la disperante inanizione con la spassionata precisione di un burocrate. In «Jugend» la donna era di solito ritratta come la personificazione dell'hashish e della belladonna. Nel 1911 Albert Matignon la rappresentò metà vergine e metà vampiro, nel pieno di un sogno nato dall'oppio, tra gli arnesi dell'oppiomane. Eugène Grasset, in una litografia raggelante nella sua precisione clinica, la raffigurò nell'atto di iniettarsi la droga. Nel 1905 Matignon aveva già mostrato la morfina che entra nel mondo alla moda della dissipazione, e aveva suggerito un nesso tra la morfinomane e il vampiro (XI, 1).

Su «Assiette au Beurre», una rivista satirica parigina, il caricaturista Vogel raffigurò la morte come una mezzana che offre una giovane donna nuda a un riccone comodamente seduto. Il pittore americano Albert Sterner combinò segni di adolescenziale purezza tubercolotica e di vampiresca emaciazione in una ragazza dagli occhi febbricitanti per suggerire che l'inizio della pubertà è il bacio della morte che recluta la donna nelle legioni infernali della distruzione angelica (XI, 2). Se la litografia di Sterner

XI, 1. Albert Matignon (n. 1869), «Morfina» (1905 ca).

XI, 2. Albert Sterner (1863-1946), «L'angelo della morte», litografia (1914 ca).

intendeva in apparenza giocare sulla patetica fine di una fanciulla innocente, Eros e Thanatos si mescolavano in una fin troppo ovvia maniera fin-de-siècle per suggerire agli spettatori la tragedia delle bambine della classe operaia, la cui «verginità» veniva continuamente venduta ai maschi della media borghesia in cerca di purezza. Sullo stesso filone, l'artista rumeno Kimon Loghi portò all'Esposizione Universale del 1900 il discusso dipinto di una fanciulla appena pubescente con un teschio in grembo (XI, 3). Apparentemente, nelle sue intenzioni voleva malinconicamente commentare il fatto che di solito la gloria bacia l'uomo di genio solamente dopo la morte, ma come avrebbe poi mostrato Louis Raemaekers raffigurando una ridente demi-mondaine con un teschio al fianco per un manifesto che metteva in guardia contro il diffondersi della sifilide, a quel simbolo si poteva dare una più diretta interpretazione. Per Léon Frédéric un dipinto che metteva in guardia le teste coronate circa «La nullità delle glorie del

XI, 3. Kimon Loghi (n. 1871), «Post-Mortem Laureatus» (1896 ca).

mondo» si trasformò in un pretesto per personificare il tempo in una donna voluttuosa dal volto di sdegnosa virago. Anch'essa con un teschio nella mano (XI, 4).

Félicien Rops rappresentò una demi-mondaine dagli occhi lividi e i denti aguzzi del vampiro con la falce della morte, a simboleggiare la morte per sifilide (XI, 5), mentre il Des Esseintes di Huysmans, convinto assertore delle passioni contro natura, ha un incubo in cui la sifilide si personifica in una donna della classe operaia che «portava un grembiale bianco da bambinaia». Prima gli appare come «donna mastino», poi si trasforma in «una donna pallidissima, nuda; con le gambe inguainate in calze verdi di seta», per tramutarsi ancora in una palpitante massa di materia organica, l'orrendo «fiore» vulvare della natura, «la laida piaga» della terra:

Allora notò che dall'irritazione seni e bocca parevano escoriati; scoperse sul corpo macchie di bistro e di rame. Sgomento, arretrò; ma l'occhio

XI, 4. Léon Frédéric (1856-1940), «La nullità della gloria del mondo» (1893).

della femmina lo teneva sotto il suo fascino. Avanzava lentamente suo malgrado, affondando i calcagni nel terreno per resistere all'invito, lasciandosi cadere ma rialzandosi per procedere verso la donna. Quasi la toccava, quando dei neri Amorphophallus scaturirono da ogni parte e si lanciarono contro quel ventre che s'alzava e s'abbassava come un mare. Egli li aveva scartati da sé, ributtati; provava un disgusto atroce a sentirsi brulicare tra le dita quei gambi caldi e rigidi. Poi d'un tratto le odiose piante erano sparite, mentre due braccia lo attiravano, lo avvinghiavano. Un'angoscia mai provata gli fece rintoccare il cuore a martello; ché gli occhi della donna si erano fatti di un azzurro limpido gelato, raccapriccianti. In uno sforzo sovrumano tentò di sciogliersi da quell'abbraccio; con un gesto che lo irretì, lei lo trattenne, lo attirò a sé; ed egli vide con lo sguardo che gli si intorbidiva, vide tra le cosce levate in aria sbocciare il feroce Nidularium, che, perdendo sangue, sbadigliava tra lame di sciabola (*À rebours*).

Non sorprende che nel vocabolario visivo degli artisti al volgere del secolo l'antica rappresentazione della morte — un vecchio con la falce — sia, come nella litografia di Sterner, sostituita

XI, 5. Félicien Rops (1833-1898), «Mors Syphilitica» (o «Morte sul marciapiede») incisione (1892 ca).

dall'immagine di una donna, talvolta con le ali di un angelo ma più spesso con quelle di un pipistrello-vampiro, o non alata. Quasi sempre cova astio in cuore. Fritz Erler, che in tarda età sarebbe diventato, come Fidus, un onorato maestro del Terzo Reich, la raffigurò come la peste che a grandi passi percorre una tranquilla cittadina tedesca, con i seni prorompenti e aggressivi come nell'«Idolo di perversità» di Delville, indicando così che essa rappresenta la femminista degenerata e sfacciata che vaga liberamente nel mondo per depredare le energie ariane dell'evoluzione e dell'eugenetica. Dall'altra parte dell'Atlantico, Daniel Chester French inviò un fregio monumentale alla Chicago World's Columbian Exposition del 1893 in cui una donna, raffigurata come la morte, trattiene la mano dello scultore. La rivista italiana «Scienza per tutti» si affrettò a mostrare, appigliandosi alla scoperta dei raggi X, che sotto la pelle la donna non nascondeva che un macabro scheletro. Un manifesto a colori stampato per quella rivista nel 1909 mostrava un'elegante signora

adagiata su un sofà. La zona in alto a sinistra del manifesto suggeriva una «finestra» ai raggi X. Nel riverbero verdastro, metà del volto della bella dama era un teschio ghignante, e metà del petto una serie di costole scarne. Questo esempio di divulgazione scientifica deve aver non poco impressionato i giovani passanti.

Anche per Thomas Gotch, fornitore peraltro instancabile di angeliche vergini in trono, la donna diventava «La sposa morte», con il sorriso di chi la sa lunga e che cammina maestosa in un campo di papaveri, in un dipinto esposto alla Royal Academy nel 1895. Il pittore spagnolo Ignacio Zuolaga y Zabaleta fece a meno del simbolismo: nei suoi dipinti esagerò e appesantì sempre più la truccatura fino a trasformare i volti femminili in maschere mortali, in caricature grottesche ed eroticizzate di prostitute invecchiate prematuramente, coi volti scavati dalla sofferenza e dalla miseria. Peraltro, nei famosissimi dipinti di Zuolaga, sorprende soprattutto il fatto che non erano immagini della «Sposa morte», né ritratti espressionisti di prostitute. Volevano semplicemente essere *ritratos* di parenti e amiche del pittore, e di signore della buona società che evidentemente non avevano nulla in contrario se il pittore faceva affiorare il vampiro che stava dentro di loro (XI, 6).

Un dipinto, agghiacciante tanto è esplicito, di Alexandre Falguière mostra una giovane popolana in piedi in un angolo buio, con le forti braccia incrociate e la faccia che pare una fredda maschera arrogante, ai cui piedi giace un ventaglio. Stringe in pugno uno stiletto dalla lama tanto sottile da essere quasi invisibile. Il pittore l'ha ritratta mentre attende tranquillamente che un ben educato gentiluomo della media borghesia, con l'amore per la testa, passi e le raccolga il ventaglio. A quel punto, comprendiamo d'improvviso, lo colpirà alla schiena per privarlo del denaro e della vita. Chiaramente le figlie della Clarimonde di Gautier, la vampira-prostituta che induceva perfino virtuosi rappresentanti del clero a comportarsi come ragazzetti, vagavano ovunque alla ricerca affannosa di seme e di danaro. Al volgere del secolo gli uomini sempre più si convincevano che con queste mangiatrici di uomini si poteva trattare solamente seguendo l'esempio di quel celibe convinto che era l'abbé Sérapion, il quale a forza di spargere acqua santa e di imprecare «Demonio! Cortigiana impura! Bevitrice di sangue e d'oro!» era alfine riuscito a trasformare Clarimonde in polvere (*Clarimonde*).

XI, 6. Ignacio Zuolaga y Zabaleta (1870-1945), «Mia cugina Candida» (1907).

Al preannunciarsi della prima guerra mondiale, nella donna si volle vedere anche lo spirito bellico. Henri Rousseau la rappresentò con la veste bianca in brandelli, una spada in una mano e una torcia nell'altra, la capigliatura nera come la criniera del suo destriero, mentre cavalca sui cadaveri ignudi. Jean-Léon Gérôme aveva favorito questo tipo di rappresentazioni con la scultura «Bellona», riproponendo così un'oscura figura del mito classico in versione moderna, rappresentata con occhi lampeggianti di Medusa, la bocca spalancata, una spada in mano e un gigantesco cobra sibilante ai piedi. La guerra era lo strumento per conquistare il potere, il potere dava accesso all'oro, e in molti avevano deciso che la donna stava dietro alla fame d'oro. Intorno alla metà del secolo Schopenhauer aveva affermato con assoluta schiettezza: «In cuor loro, le donne sono convinte che spetti agli uomini guadagnare, e a loro spendere» (*Sulle donne*).

Nel 1910 Lovis Corinth non lasciò alcun dubbio su quella

ch'egli considerava l'arma principale nell'arsenale del dio Marte: pose una voluttuosa donna nuda al centro del dipinto, in un gruppo di fanciulli ancora innocenti intenti a osservare l'armatura del guerriero. Se paragonati a un'arma offensiva della portata della tentatrice, diceva implicitamente l'artista, spade, elmi, corazze e scudi erano meri giocattoli (XI, 7).

«The International Studio» del giugno 1915 riportava la fotografia di una scultura di Anthony de Francisci intitolata

XI, 7. Lovis Corinth (1858-1925), «Le armi di Marte» (1910).

«Guerra», una donna nuda dal corpo talmente mascolino che la si sarebbe detta un uomo, non fosse stato per il seno prominente e la ostentata assenza di genitali maschili (una mancanza che secondo Freud era fonte di invidia per tutte le donne, e tanto più, verosimilmente, per una virago di quella fatta). Con in mano, quasi fosse una bomba, un teschio da cui striscia fuori un serpente che sta per avvolgersi attorno al suo braccio, questa personificazione della guerra tende verso il cielo l'altra mano a significare che trascinerà l'uomo giù dal suo elevato piedistallo per gettarlo nel melmoso campo di battaglia del desiderio materiale, che è di

suo dominio. All'incirca nello stesso periodo il grafico e pittore tedesco Erich Erler si mise al servizio della propaganda di guerra con la raffigurazione della Gran Bretagna quale nuda virago, incarnazione della «Bestia dell'Apocalisse» (XI, 8). L'acquaforte di Erler è un impressionante esempio di come la virulenta propaganda antifemminista scatenata sul finire dell'Ottocento fosse attecchita nella mente dei maschi dell'inizio del nostro secolo. L'immagine contiene una pletora di suggestioni: della

XI, 8. Erich Erler (n. 1870), «La bestia dell'Apocalisse», incisione (1915 ca).

donna quale mangiatrice di uomini e assassina di bambini, una creatura per metà bestiale nella ricerca dei suoi piaceri, e onnidistruttiva nella sua apocalittica mancanza di passività femminile redentrice.

La moglie consumatrice della classe media che spendeva il denaro guadagnato con fatica dal marito, e la prostituta che si consumava la vita, che prendeva da lui quanto gli era rimasto in cambio di sogni proibiti, si mescolavano così nella fantasia del maschio fin-de-siècle dando vita all'immagine della donna originaria, vorace e affamata d'oro. Sballottato in un ambiente economico che andava cambiando ed emarginato nella lotta per il

potere, egli cercava di scoprire la causa dei pericoli che sempre più minacciavano il suo benessere economico e del senso di vessazione che provava nel tentativo di restare all'altezza di amici e colleghi. Era facile incolpare la donna quale radice del problema. In cuor suo egli sapeva di non aver mai voluto essere alla mercé del grande dio Mammone, perché l'anima sua, dopo tutto, bramava cose ben più grandi.

Era ben noto a tutti che era stata Eva ad avviare quella corsa sfrenata e Pandora, la donna fatta di terra, bella e infinitamente affascinante ma altrettanto ingannevole, ad aprire, spinta dalla curiosità, il vaso contenente tutti i mali del mondo. Sotto il peso delle mille responsabilità di chi deve conquistarsi il pane, e dei grandiosi doveri spirituali, il maschio del tardo diciannovesimo secolo prese furtivamente a sognare quei giorni paradisiaci in cui la donna non aveva ancora messo in moto il processo evolutivo, quando il progresso non era ancora la forza trainante della vita. In considerazione delle somme esorbitanti che le donne spendevano in abiti e ornamenti prese a circolare tra i begli spiriti la battuta secondo cui era stata Eva, staccando da un ramo una foglia di fico, a inaugurare la tradizione della moda. Aveva dunque dato dimostrazione della sua natura avida fin dall'inizio. Gli evoluzionisti erano colpiti dall'intrinseca verità di questa storia quanto coloro che si attenevano alla teoria biblica della creazione. Owen Meredith, nella proposta in rima dei clichés della morale e della verità sociale del tardo Ottocento che intitolò *After Paradise* (1887), immagina che una volpe osservi Eva mentre avvolge Adamo nella lana di pecora, e sogghigni: «Che meraviglia è la fantasia della Donna! / Ecco Adamo trasformato in pecora dalla moglie!». E in una parte del poema intitolata «The Legend of Eve's Jewels», rimugina sulle ragioni per cui Eva mostra tanto interesse per gli abiti e i gioielli. Era stato il serpente a insegnarle come usare il vello degli agnelli per coprirsi le membra e avvolgere il suo corpo nel mistero. «Da quel giorno Eva guardò con tenerezza / Il Serpente, alle cui arti doveva il suo vestito».

In tal guisa, insisteva Meredith, fu il lubrico rettile originario del desiderio, il corpo sinuoso di Eva, a dar l'avvio alla corsa. Preoccupata dello svanire della giovinezza dal suo volto, la signora di *After Paradise* va in estasi allorché «il Serpente attorcigliò / i suoi anelli color rubino e le sue spire d'oro / Attorno

al corpo di Eva». Ma ella non è una sciocca e subito capisce che ha in mano una cosa importante: «La sensazione di un potere sessuale nuovo / Fino a quel punto a lei del tutto ignota / in cui ardeva una splendida sorpresa. Con le labbra e gli occhi socchiusi, / Reclinò al ricco carico la testa ingioiellata». Eva assume dunque la posa della ninfa dal dorso spezzato nel momento in cui comprende l'infinito potere di occultamento che hanno gli ornamenti, e il serpente, il suo bestiale alter-ego, osserva soddisfatto:

> By the bright blaze of thine adornment, see
> What in the years to come thy sex shall be!
> Mere female animal, much weaker than
> The male its master, not the Queen of Man,
> Scarce even his mate, that sex was born; but more
> Than it was born shall it become. Such store
> Doth in it lurk of secret subtilty,
> Such seed of complex life, as by-and-by
> Shall grow into full Woman; and, when grown,
> The Woman shall avenge, tho' she disown,
> The Female, her forgotten ancestress.
> Mother of both, my glittering caress
> Now wakes beneath thy bosom's kindled snow
> Whole worlds of Womanhood in embryo!
> A penal law controls Man's fallen state.
> It's name is Progress: and, to stimulate
> That progress to its destin'd goal, Decay,
> Woman, with growing power, shall all the way
> Its course accompany — from happiness
> And ignorance to knowledge and distress.[1]

1 «Al luminoso scintillio dei tuoi gioielli, vedi / Come sarà il tuo sesso negli anni futuri! / Semplice animale femmina, molto più debole / del Maschio suo padrone, non la Regina dell'Uomo, / A malapena suo compagno, così nacque quel sesso; ma più / Potente di come è nato diventerà. Sì grande riserva / in esso si nasconde di segreta sagacia / Un tal seme di vita complessa via via / Si trasformerà in Donna completa; e, ormai cresciuta, / La Donna vendicherà, benché negando / La Femmina, sua ava caduta nell'oblio. / Madre di entrambe, la mia scintillante carezza / Risveglia ora sotto l'accesa neve del tuo seno / Interi mondi di Femminilità in embrione! / Una legge spietata regola la caduta dell'Uomo. / Il suo nome è Progresso: e, per incalzare / Il progresso alla sua meta predestinata, la Decadenza, / La Donna, con crescente potere per tutto il cammino / accompagnerà il suo corso: dalla felicità / E l'ignoranza alla conoscenza e alla pena».

Gonfio d'orgoglio, ora il serpente tumescente insiste che la donna, nel suo desiderio di tener occupato l'uomo, dovrà desiderare ancor più ardentemente gioielli, ornamenti, ori. La capacità di lavoro e l'inventiva di Adamo saranno per sempre al servizio del desiderio di Eva: «Così la Forza Femminile che gli ha dato impulso, / Lo farà proseguire finché dura il suo corso» e «il giorno / In cui perdette il Paradiso mai conquistato, / incominciò, grazie a te, il suo progresso». Mira, dunque:

> The Future Woman; form'd to civilize,
> Corrupt, and ruin, raise, and overthrow
> Cycles of social types that all shall owe
> To her creative and destructive sway
> Their beauty's blossom, and their strength's decay.
> Behold, then, in thyself the primal source
> Of Human Progress, and its latest force![1]

Il denaro stava dunque alla radice di ogni male perché il desiderio sessuale della donna, espresso nella sua vanità e nel suo amore per gli ornamenti, era la fonte del desiderio di denaro. Il desiderio di oro della donna stava alla radice di ogni progresso e di ogni male. José-Maria de Hérédia lo dichiarava esplicitamente, come Meredith, descrivendo come i conquistadores si accalcarono sul Pacifico: «dove, in una bruma d'oro / Il promesso El Dorado invitava a ricchezze indicibili, / Mescolando, in mostruose visioni, tesori e fieri desideri / Per le vergini Amazzoni dei tropici infuocati» (*Les trophées*). Ma se la conquista dell'oro e della vergine si confuse per molti uomini del tardo Ottocento, si confusero anche l'atto di spendere il denaro e quello di spendere il seme. Coventry Patmore — in un passo di *Angel in the House* citato con grande entusiasmo da Ruskin in *Sesame and Lilies* — aveva già spiegato perché era tanto importante tenere l'angelo del focolare debitamente rinchiuso tra le mura domestiche:

> Ah, wasteful woman, she who may
> On her sweet self set her own price,

1 «La Donna del Futuro; plasmata per civilizzare, / Corrompere e rovinare, innalzare e abbattere / Uomini di ogni classe che dovranno tutti / Al suo potere creatore e distruttore / Il fiore della loro bellezza, e il decadimento della loro forza. / Mira, dunque, in te stessa la fonte primaria / Del Progresso Umano, e la sua forza ultima!».

Knowing man cannot choose but pay,
How has she cheapen'd paradise;
How given for nought her priceless gift,
How spoil'd the bread and spill'd the wine,
Which, spent with due, respective thrift,
Had made brutes men, and men divine.[1]

Evidentemente, gli appetiti sessuali della donna e la sua voracità per l'oro erano un'unica cosa. Ecco perché la donna che non considerava suo dovere primario mettere al mondo dei bambini «spandeva il vino» delle future generazioni, ricercando l'oro per amore del medesimo, screditando il paradiso del suo tiepido grembo e trasformandolo nel freddo vaso dei mali economici di Pandora. In un numero di «La Revue Blanche» del 1896, Jules Bois, disquisendo sulla «Battaglia dei Sessi», deplora il fatto che la donna «non si accontenta più di essere la fertile terra generatrice» e descrive il grembo della donna sterile per vendetta come «una fonte di vita da cui scorre, ogni mese, la morte medesima, in una piena di detriti, un naufragio che continuamente si ripete, un torrente di sangue che sgorga a ricordo dell'infamia e della crudeltà».

Eduard von Hartmann, seguace di Schopenhauer e di Darwin, e pioniere dagli occhi bendati nell'esplorazione della psicologia dell'inconscio, vide nei mariti della seconda metà del diciannovesimo secolo uomini impegnati in una titanica lotta contro «la sventatezza crudele, egoista e senza cuore con cui la donna cerca di gravare il marito di tutti i suoi fardelli». In una raccolta di saggi pubblicati nel 1895 in una traduzione inglese intitolata *The Sexes Compared*, Hartmann vedeva il marito della classe media vacillare nel faticoso tentativo di tener testa «all'isteria e alla melanconia della moglie che costantemente minacciano di trasformarsi in pazzia se le sue volontà non saranno soddisfatte, se la sua depressione non sarà sollevata dai divertimenti. Il marito deve sottoporre alla massima tensione i suoi nervi per ottenere il denaro necessario a soddisfarne i desideri».

1 «Ah, donna prodiga, colei che può / Stabilire il prezzo della sua dolce persona, / Sapendo che l'uomo non sceglie ma paga, / Quanto ha svilito il paradiso; / E dato per nulla il suo dono inestimabile, / Quanto ha sprecato il pane e rovesciato il vino, / Che, consumati con la dovuta parsimonia, / Avevano reso uomini i bruti e divini gli uomini».

Era estremamente importante, conclusero rapidamente Lombroso e Ferrero in *La donna delinquente*, tenere la donna occupata nell'ambito familiare e rimuovere tutte le fonti di eccitazione sessuale, perché la donna normale manca di senso morale, ed è in preda a tendenze vagamente criminali, come desiderio di vendetta, gelosia, invidia, cattiveria, solitamente neutralizzate da una minore sensibilità e una minore intensità passionale. Se una donna, altrimenti normale, è un po' più eccitabile del solito, o se una donna perfettamente normale viene provocata gravemente, queste tendenze criminali, fisiologicamente latenti, prenderanno il sopravvento.

Peraltro, nei tentativi servili da parte del marito di soddisfare la sete di ornamenti e di divertimenti della moglie, Hartmann vedeva un risultato forse ancor più pericoloso:

Se vorrà impiegare il denaro, sufficiente a gratificare gli insaziabili appetiti della moglie, per mantenere la famiglia, lei riterrà ciò un'usurpazione dei suoi diritti. Qualsiasi tentativo da parte del marito di aumentare la famiglia apparirà criminale alla moglie, se le entrate sono già inadeguate a soddisfare tutte le sue esigenze. In tal caso, il suo naturale egoismo si combina con le considerazioni di ordine economico per sconfiggere il fine del matrimonio.

Per la verità:

Non le passa neanche per la mente che l'occupazione del marito, intrapresa per il mantenimento della famiglia, comporta per lui un ben più grave martirio di quello che sopporterebbe lei adempiendo ai suoi doveri naturali, e molto più drasticamente gli accorcia la vita.

La conseguenza di tutto ciò, secondo Hartmann, era lo spreco. Inoltre, la sete di beni della donna aveva tragiche implicazioni negative per la futura evoluzione dell'umanità, come era dimostrato dal «minor numero di bambini nelle famiglie delle classi più elevate, rispetto a quelli delle classi inferiori».

Frank Norris prese molto sul serio queste preoccupazioni quando scrisse *McTeague*, in cui drammatizza gli orribili effetti della sfrenata brama della donna per l'oro nel rapporto tra McTeague e Trina. Nell'esplorazione di Norris del mondo semi-civile, di coloro che vivono nella zona grigia tra il mondo «civilizzato» della media borghesia e la giungla della «manodopera bruta», il maschio — nel caso specifico, McTeague — si

ritrova precariamente ma abbastanza confortevolmente annidato ai confini della civilizzazione. Ma la donna ne risveglia poi la sessualità. Al primo incontro con McTeague, Trina, sotto l'effetto dei calmanti, e quindi immagine del languore femminile caro all'epoca, giace, «priva di sensi» e «molto graziosa», sulla poltrona del dentista. In quel preciso istante la «natura animalesca» di McTeague, il bisogno di violentare, «si rimescolò e si risvegliò». Osserva Norris: «Una donna era entrata nel suo piccolo mondo e d'un subito fu la disarmonia. Era apparso l'elemento di disturbo». Se l'attrazione animale univa un uomo e una donna, quella stessa attrazione era distruttiva. «Nell'istante in cui Trina cedette, nell'istante in cui si lasciò baciare, diminuì la sua considerazione per lei.» Agli occhi di Norris il sesso rientrava in uno scambio materiale: l'uomo offriva alla donna la sua forza fisica, e la donna assorbiva quella forza. Pure, così facendo, essa perdeva la capacità di ispirare la ricerca maschile della trascendenza spirituale. «Apparteneva all'immutabile ordine delle cose: l'uomo che desidera la donna solamente per quel che lei rifiuta; la donna che venera l'uomo per quel che essa gli cede. Ad ogni concessione il desiderio dell'uomo si raffredda; ad ogni cedimento la venerazione della donna aumenta».

Per Norris era chiaro che le donne bramavano un potere che non avevano, e se era la potenza maschile che le donne desideravano, allora il simbolo materiale della potenza maschile — l'oro — diventava parimenti desiderabile e, in un certo senso, ottenibile, a differenza della «virilità». Di qui il desiderio smodato che le donne nutrono per l'oro. Ciò, tuttavia, soppiantava la vera funzione femminile: la maternità e l'educazione passiva delle generazioni future. Liberate dal ruolo di nutrici, le donne non potevano che degenerare. Il loro struggimento per quanto avevano perduto — la virginea purezza, l'innocenza, la bellezza, e il potere sessuale conferito loro da tali qualità — era simboleggiato dal desiderio dell'oro, che divenne tosto la fonte della loro regressione agli istinti bestiali. Più Trina concede il suo corpo a McTeague, e più disperatamente si identifica con i cinquemila dollari vinti alla lotteria. «Si avvinghiava al denaro con sorprendente tenacia; era diventato per lei una cosa miracolosa, un deus-ex-machina».

Nel tentativo di tesaurizzare quanto già ha accumulato, Trina diventa ora la causa della rovina di McTeague, poiché ne

prosciuga le energie fisiche ma si rifiuta di spartire il suo mucchio d'oro. Senza figli, degenerata, vogliosa di fisicità, le emozioni di Trina «si erano fatte anguste quanto angusta era la sua vita quotidiana. Si ridussero infine a due solamente: la passione per il suo denaro e un pervertito amore per il marito quando era brutale». Alla fine Trina degenera al livello dell'inconsapevolezza bestiale, dopo aver distrutto le energie del marito succhiandogli la forza fisica e tesaurizzandola sotto forma d'oro. «Il suo amore per il denaro in quanto tale lo covava nel cuore, escludendo gradualmente ogni altro affetto naturale. Si fece magra e scarna; la carne aderiva al piccolo scheletro; la boccuccia pallida e il mento un po' sporgente assunsero un'espressione vagamente felina; gli occhi allungati e stretti scintillavano come se avessero colto e trattenuto il luccichio del metallo». Trina è diventata una delle figlie di Dracula.

A questo punto della traiettoria della sua degenerazione, essa perde completamente la capacità di distinguere tra energia maschile — forza riproduttrice maschile — e le sterili qualità nutritive del suo oro. «Non passava giorno senza che Trina non lo tirasse fuori per guardarlo e toccarlo. Una sera aveva addirittura sparso le monete d'oro tra le lenzuola, poi si era messa a letto svestita e per tutta la notte vi aveva dormito sopra, traendo uno strano piacere estatico dal contatto con le piatte monete levigate per tutto quanto era lungo il suo corpo».

Allorché, a questo punto degli eventi, McTeague irrompe nel miserabile appartamento di Trina e uccide la moglie estraniata portandole via il suo oro, Norris riesce a far apparire la sua morte un giusto castigo per l'infedeltà coniugale consumata col denaro, e il furto di McTeague un simbolico riappropriarsi della sua esaurita virilità; sebbene sia chiaro che per lui è troppo tardi, perché la moglie è riuscita ad attrarlo con sé giù nella Valle della Morte dell'atavica bestialità.

Quasi che questa esposizione ritualistica del desiderio d'oro insito nella donna non fosse stata sufficiente, Norris rafforza il tema con un intreccio secondario in cui dimostra di conoscere alla perfezione le teorie scientifiche alla moda che attribuivano la natura degenerata delle razze «inferiori» all'effeminatezza e al basso livello raggiunto nel processo evolutivo. Norris si prende pertanto la briga di dimostrare che queste si trovano sullo stesso livello delle donne, tra le forme più infime dello sviluppo umano.

Come Trina, altri due personaggi in *McTeague* dimostrano una smodata brama per l'oro. Uno di essi è Zerkov, un ebreo polacco, «un vecchio rinsecchito di sessant'anni», con «le labbra sottili e avide da gatto proprie degli avari, gli occhi che si erano fatti penetranti come quelli di una lince a furia di cercare tra letame e rifiuti, e le dita prensili simili ad artigli: le dita di un uomo che accumula ma non sborsa mai denaro», che nell'oro vede «il metallo virgineo, e purissimo, il suo sogno, il suo struggente desiderio», e considera «ogni singola moneta come sangue delle sue vene». L'altro personaggio è Maria Macapa, «una strana donna di razza mista» che rimpiange disperatamente un «servizio di vasellame d'oro» appartenuto alla sua famiglia prima che si disintegrasse per via dell'incrocio delle razze. La loro storia prefigura quanto accadrà a Trina e a McTeague, poiché, uniti nella loro perversa brama per il nobile metallo, Zerkov e Maria si sposano e, incapaci di pensare ad alcunché di diverso dall'oro, legati solo dalla loro perversione, mettono al mondo «un bambino, malaticcio e disgraziato, che non aveva né la forza né la prontezza di spirito per piangere [...] uno strano esserino ibrido, vissuto lo spazio di un paio di settimane, che pure era riuscito a riunire nel suo corpicino malaticcio il sangue ebreo, polacco e spagnolo». Peraltro, l'atto medesimo di partorire, nonostante le tare della creatura che essa dà alla luce, basta a liberare Maria dal demenziale amore per l'oro e a farle dimenticare il favoleggiato servizio di cui soleva raccontare la storia al marito. Zerkov, un uomo che non è mai stato virile, scoprendo che Maria, diventata ora la madre-donna, non può più soddisfare i suoi sterili bisogni, la uccide per un oro che non è mai esistito. Poi, non senza ironia, Norris trasferisce McTeague e Trina nell'appartamento lasciato libero da coloro che li hanno preceduti sulla strada della degenerazione.

L'equazione di Norris tra bramosia per l'oro e sterile bramosia per l'energia maschile, per il seme — la bramosia della donna per il sesso non fecondante che, a detta di Nicholas Cooke, faceva sì che la donna «non fosse più la tenera madre e diventasse la riottosa Amazzone» — si ritrova ovunque nell'opera dei pittori dell'epoca, particolarmente attratti dal mito di Danae, in cui Zeus, questo cascamorto dalle infinite risorse, riesce a ingravidare la figlia di Acrisio, re di Argo, scivolandole lungo le membra sotto forma di pioggia d'oro proprio quando il padre l'aveva relegata in

una torre per evitare quella gravidanza. La storia dava ai pittori degli anni novanta un'occasione per esprimere un giudizio morale sulla natura predatoria della donna, stabilendo nel contempo un'equazione alla moda tra la sua bramosia per l'oro e la sua bramosia per il seme. Inoltre forniva loro una bella scusa per sfruttare il tema visivo di una donna al culmine dell'estasi.

Nel 1891 Carolus-Duran dipinse una Danae mollemente adagiata e invitante, mentre una pioggia di monete d'oro comincia a cadere dal cielo. Lo stesso anno Chantron raffigurò Danae mentre scosta una tenda affinché le monete cadano nel posto giusto. Nel 1896 Antoine-Auguste Thivet raffigurò una Danae particolarmente bramosa che spalanca le gambe sotto un getto ben orientato di monete d'oro (XI, 9).

Al di là del Reno, Carl Strathmann dipingeva una Danae germanica tipicamente corpulenta che avanza tra una profusione di fiori mentre una pioggia di monete d'oro all'intorno rende omaggio alla straordinaria potenza di Zeus (XI, 10). I visitatori della Mostra della Secessione Berlinese del 1909 devono essere rimasti profondamente impressionati da questa immagine. Edmund Dulac preparò una serie di progetti per arazzi: in uno era dipinta una Circe, in un altro una Danae reclinata, con le braccia dietro alla testa, un sorriso di grande appagamento sul volto, mentre una pioggia di monete d'oro ricade sulle sue membra.

Nel 1895 Max Slevogt raffigurò una Danae in guisa di prostituta, mollemente sdraiata sul letto, le braccia dietro alla testa, con un velo leggero che le copre a malapena il pube. Monete d'oro cadono come pioggia dal soffitto della misera stanza. Una donna più anziana, poveramente vestita — forse la madre — allarga le pieghe della sottana per raccogliere le monete: in questo caso non si può certo parlare di simbolismo classico. In Francia, Paul-Désiré Trouillebert mostrava Danae quieta e soddisfatta, addormentata dopo il lussurioso incontro, con la mano ancora poggiata, come un rastrello, sulle monete che simboleggiano la sua conquista. Nel 1908, in un'immagine ormai famosa, Gustav Klimt spingeva il tema all'estrema specificità in una versione decorativa — se non molto decorosa — del lubrico piacere di Danae, mostrandola con il volto arrossato dall'eccitazione e le ginocchia sollevate sulla testa, come pronta per l'amplesso. In tal modo Klimt rende Danae una forma circolare, in un'opera colma

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

XI, 9. Antoine-Auguste Thivet (1822-1900 ca), «Danae» (1896).

XI, 10. Carl Strathmann (1866-1939), «Danae» (1905 ca).

di suggestioni di circolarità, mentre un torrente di monete d'oro le scorre tra le gambe. Nello stesso anno Fritz Erler presentava a Monaco un murale intitolato semplicemente «Oro» in cui mostrava una donna seminuda in posa ieratica, con le mani levate da cui ricade una pioggia d'oro, mentre sovrani, vescovi, mendicanti e soldati si radunano attorno a lei. Sullo sfondo l'artista aveva dipinto un'altra giovane donna, nuda e dalle belle forme, che con le mani sospingeva in avanti i seni per raccogliere nella coppa le monete d'oro.

Al volgere del secolo era ormai diventato un luogo comune dire che la donna, nella sua brama per l'oro, era responsabile dei cambiamenti cui si assisteva nella vita economica. Era ritenuta la forza segreta che aveva sottratto le redini dell'economia a molti di coloro i cui padri, per contro, avevano agevolmente mantenuto il controllo del loro futuro. Supposizioni di tal fatta la trasformavano nel surrogato ideale del carnefice agli occhi degli assistenti masochisti del carnefice, numerosi tra gli uomini della media borghesia al volgere del secolo. La donna divenne l'aguzzina privilegiata del maschio emarginato che si autocompassionava. Identificandola con il colpevole, egli poteva non darsi pensiero delle altre cause, e usandola quale surrogato del carnefice, poteva indulgere nel piacere di manipolare il supposto manipolatore. Nell'aggressiva lama scintillante della donna, diretta sulla sua testa per volere del masochista medesimo, l'attenzione del carnefice era richiamata dall'importanza estrema dell'intelletto in evoluzione, ma tremendamente compromesso, del suo tanto trascurato assistente.

Nella scultura «L'eterno idolo» (XI, 11) Rodin pone il masochista nel suo rapporto preferito con la donna: eroe impotente, s'inginocchia davanti alla perversa creatura, le braccia come legate dietro alla schiena, capace di violare il corpo virgineo e infantile della donna unicamente con le vulnerabili carezze delle sue labbra. La donna di Rodin, personificazione medesima dell'idolo della perversità, si ritrae, preferendo il suo gelido isolamento. La scultura è quasi un'illustrazione del passo di *Venere in pelliccia* di Leopold von Sacher-Masoch, in cui Severin — il lamentoso eroe della sdolcinata opera prodotta da quel modesto intelletto maschile del tardo Ottocento — descrive come si è innamorato di «una statua in pietra di Venere» cui rende omaggio a tutte le ore: «Spesso di notte faccio visita a questa mia

XI, 11. Auguste Rodin (1840-1917), «L'eterno idolo», scultura (1889).

fredda crudele amante, e m'inginocchio davanti a lei, premendo la fronte o le labbra sul freddo piedistallo su cui poggiano i suoi piedi, e le mie invocazioni salgono a lei».

Venere in pelliccia, la cui prima edizione risale al 1870 — quando i figli degli angeli del focolare della metà dell'Ottocento stavano per raggiungere la maturità — è la storia di uno di quelli, Severin, che spesso rammenta la «madre, che avevo amato così profondamente, e che avevo dovuto osservare mentre lentamente una malattia terribile la divorava». Severin osserva anche che, quale platonico cresciuto tra donne meno perfette della madre, «a me sulle soglie dell'adolescenza l'amore di una donna pareva cosa particolarmente vile e abietta». Per sua ammissione, Severin ha in tutto una mediocre competenza: «Non sono altro che un dilettante, un dilettante in pittura, in poesia, in musica e in parecchie delle altre cosiddette arti infruttuose che peraltro assicurano ai maestri, al giorno d'oggi, le entrate di un ministro di gabinetto o anche di un principotto. Soprattutto, sono un dilettante nella vita». Ben racchiuso nella forma più estrema del pensiero dualistico, crede che l'uomo «abbia un'unica scelta: essere il tiranno o lo schiavo della donna. Non appena cede, si ritrova con il collo sotto il giogo, e allora cominciano le sferzate». Severin ricerca un soddisfacimento trascendente. Ben sapendo di non essere un padrone, vuole essere uno schiavo, il più abietto, il più indispensabile, perché il più maltrattato, degli schiavi.

Le donne peraltro non comprendono il suo inesplicabile bisogno di essere riconosciuto quale significativa entità attraverso il rituale del maltrattamento. Wanda, la controparte in carne ed ossa della sua Venere di pietra, osserva saggiamente: «Sembri considerare l'amore, e in particolare la donna, come alcunché di ostile, alcunché da cui difenderti, pur non riuscendovi, quasi che il suo potere fosse una sorta di piacevole tormento, di piccante crudeltà. Un atteggiamento veramente moderno». Data l'«insensibilità» della sua osservazione, Wanda è ovviamente una femmina perversa e sciocca che non comprende l'aspirazione trascendente dell'intelletto maschile a un castigo gratuito. O, piuttosto, si lascia vivere perfettamente nel ruolo di femmina necessariamente servile. In fondo al cuore è masochista, e pertanto non le interessa il ruolo del sadico. «Per la verità, riesco a immaginarmi di un uomo soltanto, per tutta la vita», osserva, «ma dovrebbe essere un uomo vero, un uomo capace di dominarmi, di soggiogarmi con la sua forza innata». In altri termini, anche lei desidera ardentemente le attenzioni di un carnefice — e ovviamente Severin non è tale — ma siccome Severin ha bisogno delle attenzioni di un carnefice ancor più di lei, alla fine riescono a comprendersi.

Con l'impazienza di un bambino viziato, Severin, la quintessenza dell'uomo effeminato dell'epoca, dice a Wanda: «Voglio essere ingannato e tradito dalla donna che amo, e nel modo più crudele possibile», perché «si può amare davvero soltanto chi sta al di sopra». Infine lei accondiscende e lo frusta, ma con riluttanza. Lo fa solamente per essergli utile, e nel tentativo di plasmarsi nella donna dei suoi sogni. Sa perfettamente quel che sta accadendo. Dice: «Questo gioco crudele lo faccio a contrag-

genio. Se fossi davvero il genere di donna che frusta i suoi schiavi, ne rimarresti sconvolto». Eppure, la riluttanza rende Wanda il «mezzo» perfetto. Perché, a dispetto di tutte le sue proteste, Severin vuole avere il controllo.

Wanda deve essere, come è, la sua natura bestiale repressa che emerge in superficie. Ecco perché deve indossare delle pellicce, e acquisire così l'aspetto di un gatto. Spiega Severin: «Per me la donna rappresentava la personificazione medesima della natura [...] era crudele, come la Natura stessa, che si disfa di quel che è servito al suo scopo non appena non ne ha più bisogno». In tal guisa, trasformando Wanda in quella che secondo lui è la donna, Severin può conservare la sensazione di tenere sotto controllo il suo mondo, di essere il manipolatore. Se Wanda dev'essere il vampiro che lo morde — come alla lettera fa — tale dev'essere perché Severin può cederle il suo «intelletto» senza doversi denunciare per aver ceduto al «languore della sazietà». Può per contro biasimarla quale personificazione della «natura bruta» in cerca di preda. Perché — e qui Sacher-Masoch mostra chiaramente di aver letto avidamente Karl Vogt — «nonostante la marcia della civilizzazione, la donna rimane la stessa che era quando uscì dalle mani modellatrici della natura, ha la natura del selvaggio, leale o inutile, magnanima o crudele, a seconda dell'impulso che al momento la governa».

Sacher-Masoch sentiva il suo mondo trasformarsi progressivamente in una congrega di alieni. Era un mondo in cui il suo eroe, Severin, deve misurare la propria insignificanza attraverso la catalogazione della sua presenza ariana in un mondo di semiti e di contadini, «di masoviani avvolti in lini tessuti in casa, e di ebrei dai capelli unti». Severin agogna al riconoscimento in un atto di suprema umiliazione, non dalla donna che egli manipola in atti di aggressione — per la verità, non dalla donna in genere, creatura il cui «carattere è la mancanza di carattere», a lui inferiore «per intelligenza e forza fisica» — ma da un maschio vero, un superuomo, un padrone simile a dio, un autentico rappresentante della classe dei carnefici di cui egli è il topesco servo. Essendo la donna — Wanda — il surrogato che, come lei medesima riconosce, «ha bisogno di un padrone», essa può diventare per l'uomo il tramite verso il superuomo. La donna è pertanto per Severin solamente uno strumento per ottenere la vera supremazia, il simbolo della supremazia e non la supremazia in sé.

In *Venere in pelliccia* Severin riesce ad attrarre l'attenzione del carnefice quando Wanda si scioglie in un'abietta sottomissione masochista di fronte a un Greco maestoso, un vero Apollo, dal «gelido sguardo» e dalla «selvaggia virilità», un uomo dotato di tutta la venustà ma senza la «debolezza» della donna. Usando Wanda per far sì che questo superuomo lo noti, Severin subisce la definitiva, sommamente deliziosa umiliazione, un atto consumato di sottomissione personale che dimostra come, anche nella sua posizione emarginata nel mondo, egli è necessario al padrone carnefice, e che il Signore deve tenere in considerazione il suo servo. Per dimostrare che i superuomini restano comunque uomini, e che perfino i maschi topeschi occupano un posto privilegiato nel futuro maschile, il «bel Greco», il carnefice medesimo «con i suoi stivali, i bianchi calzoni da cavallerizzo ben aderenti, la corta giacca di velluto», l'uomo che impersona la teoria della sopravvivenza dei più adatti, frusta Severin, il servo piagnucolante. «E poi», ammette Severin senza sorprendere nessuno, «la cosa in assoluto più vergognosa era che, in primo luogo, sentivo ancora una certa stimolazione folle e supersensuale ricevendo le frustate di Apollo e udendo la risata crudele della mia Venere; ma, colpo dopo colpo, Apollo scacciava da me la poesia, e alfine strinsi semplicemente i denti in una collera impotente, e lanciai imprecazioni contro le mie voluttuose stravaganze, contro la donna e contro l'amore.»

In tal guisa il rituale del riconoscimento, della rinuncia, della trascendenza della donna diventa un rito di passaggio necessario per la costruzione di un mondo esclusivamente maschile di padroni e di schiavi, di carnefici e di loro fidati aiutanti. Il rifiuto del surrogato, della donna, del nemico, della «Dioniso-femmina» a favore di una simbolica unificazione del padrone maschio e dello schiavo effeminato, in un cieco omaggio al principio dell'aggressività maschile, «guarisce» Severin dalla sua dipendenza dalla donna e gli consente di riconoscere «che *faticare* e *fare il mio dovere* era confortante quanto un sorso d'acqua fresca» (il corsivo è dell'autore). Dunque, nel tardo Ottocento, il masochismo del maschio e la sua manipolazione dell'immagine della donna, animale distruttivo e sfrenato, erano un'espressione del tentativo di venire a patti con le implicazioni della sua emarginazione medesima, la sua rimozione dalle vere poltrone del potere nella sua società. Non era affatto un omaggio sleale al

potere della donna su di lui, ma piuttosto la creazione di un surrogato di padrone che poteva essere sacrificato — e se necessario addirittura distrutto — una volta che si fosse stabilita la collaborazione tra il maschio padrone «ariano» e lo schiavo per depredare le «specie inferiori».

La donna, alla quale era toccato, a metà dell'Ottocento, esplorare per prima il regno del masochismo, ora si ritrovava sospinta nel ruolo del surrogato sadico, affinché il maschio potesse dar libero sfogo alle frustrazioni contenute in un'orgia di masochistico auto-compiacimento. Con la sua evidente bramosia per l'oro, la sua esteriore purezza e interiore lussuria, la sua apparente auto-sufficienza e la sua verginità assetata di sangue, era assolutamente perfetta per mettere in risalto il masochismo invadente degli artisti e degli intellettuali, gli intermediari culturali di fine secolo. Spendendo il denaro del maschio, la donna ne sprecava simbolicamente il seme, e sprecandone il seme gli provocava la perdita della più preziosa fonte per il nutrimento del suo intelletto trascendente. E, quel che era ancora peggio, poteva spenderne il denaro conservando la verginità: pertanto, anche una figlia poteva partecipare alla svirilizzazione del padre. Nel 1839 Sarah Ellis aveva già tratteggiato l'immagine della donna nelle spoglie di vampiro domestico: «Abbiamo visto rappresentazioni di uccelli da preda pronti a calarsi sulla vittima morente; credo tuttavia che un quadro ancor più repellente e melanconico potrebbe rappresentare un uomo d'affari al tramonto, quando naturalmente ha solo bisogno di quiete, e viene invece incitato e pungolato a impegnarsi in nuove fatiche dai bisogni artificiali e dalle insaziabili richieste della moglie e delle figlie» (*The Women of England*).

Vergini vampire, adolescenti bramose di seme, insensibili meretrici che esaurivano i filoni dell'intelletto maschile, decise ad atrofizzarne la testa: quale miglior surrogato per assumere il ruolo del carnefice nelle fantasie masochiste dell'uomo? Per certo Severin non era sordo al richiamo delle sirene: «Leggendo il Libro di Giuditta», ammette, «invidiavo il feroce eroe Oloferne per via della donna regale che lo decapitò con una spada, gli invidiavo quella bella fine sanguinaria».

La castrazione simbolica, la bramosia della donna per la testa mozzata dell'uomo, sede del cervello, «grande grumo di liquido seminale» di cui intorno agli anni venti Ezra Pound ancora

parlava, era ovviamente il supremo atto della sottomissione fisica dell'uomo al desiderio predatorio della donna. Al volgere del secolo, gli artisti cercarono a destra e a manca esempi istruttivi della evirante perfidia femminile. Taluni, come il pittore inglese John Collier, cercarono di trasformare una Clitennestra dagli occhi di Medusa, ma molto sdolcinata e scaltra, in un flagello della potenza maschile, con l'enorme mannaia ancora gocciolante le energie del morto Agamennone sul pallido marmo ai suoi piedi.

La storia di Sansone e Dalila, sempre un esempio eccellente per coloro che desideravano mettere in luce la perfidia della donna, divenne un tema perfetto per i pittori che ritenevano necessario esibire l'abilità di cacciatrice di teste della donna. Per la verità, Dalila sta dando la caccia solo alla capigliatura di Sansone, ma avrebbe nel contempo potuto mozzargli la testa, risparmiandogli così l'umiliante consapevolezza dell'evirazione. I pittori raffigurarono Dalila mentre, strisciante come una pantera verso la preda, tasta la chioma di Sansone con aria da intenditrice in attesa del successo, oppure semplicemente come una figura regale in trono, l'immagine ideale della dominatrice. Per Max Liebermann era chiaramente una moderna incarnazione della Donna, che trionfante afferra i capelli della vittima come un indiano solleverebbe lo scalpo di un nemico. Intanto Sansone, nudo e privato della sua virilità, giace in grembo alla tentatrice. La posizione in cui Liebermann raffigura la testa di quello che era stato un uomo forte, sospinta verso il basso dalla mano imperiosa di Dalila, amplificava deliberatamente la suggestione secondo cui questa vittima della bramosia femminile per il seme aveva, per la verità, perduto la testa, oltre che la capigliatura (XI, 12). Lo scultore Alexander Oppler intende mostrare come Dalila usa il suo grembo a guisa di altare sacrificale. Nella sua versione, Dalila appare in perfetto equilibrio, pronta a calare la mannaia sul collo dell'amante esausto; sembra intenta a valutare la preda, come farebbe un macellaio con un tacchino prima di decapitarlo (XI, 13). La reciproca ispirazione di artisti e scrittori sul finire dell'Ottocento è espressa nel migliore dei modi da Sacher-Masoch, il quale fa contemplare a Severin — quando per la prima volta sarà frustato dal magnifico Greco — un dipinto «sul soffitto, in cui Sansone, ai piedi di Dalila, aspettava che i filistei gli cavassero gli occhi. In quel momento il dipinto parve un simbolo,

XI, 12. Max Liebermann (1847-1935), «Sansone e Dalila» (1902 ca).

l'eterna parabola della passione e della lussuria, dell'amore dell'uomo per la donna. "Ognuno di noi è in fin dei conti un Sansone", pensai, "e alla fine, volente o nolente, è tradito dalla donna che ama, che indossi un mantello di lana o di zibellino"» (*Venere in pelliccia*).

Gli scritti di Sacher-Masoch erano assai ricercati tra gli intellettuali, specialmente in Francia, dove la sua opera completa venne tradotta e pubblicata, e dove nel 1883 l'autore ricevette un alto riconoscimento ufficiale, ovvero la Legion d'Onore. Tra i suoi ammiratori si annoveravano Emile Zola e Victor Hugo, nonché Camille Saint-Saëns, la cui opera *Sansone e Dalila* era stata rappresentata a Weimar nel 1877. Il palcoscenico dell'opera fu ampiamente calcato dalle cacciatrici di teste, così come dalle tentatrici di ogni sorta. Si può dire che fu la *Salome* di Oscar Wilde a creare la fama di Richard Strauss quando questi la utilizzò come libretto per la sua opera. Strauss si alleò anche a Hugo von Hofmannsthal per mettere, in *Elettra*, il mondo in guardia dalla pazzia delle donne, e per affermare, in *La donna senz'ombra*, che le donne senza figli mostrano la loro nullità non avendo neanche

XI, 13. Alexander Oppler (n. 1869), «Sansone e Dalila» (1908 ca).

l'ombra. In effetti, con riferimento alle sole opere di Wagner e di Strauss, si potrebbe redarre un catalogo degli idoli della perversità dell'epoca. Alban Berg musicò la *Lulu* di Wedekind, Antonin Dvořák portò *Rusalka* sul palcoscenico operistico. Paul Hindemith cercò di esprimere in musica la tesi di Oskar Kokoschka secondo cui un assassino potrebbe dare speranza alle donne che desiderano consolidare la loro immersione nella nullità (*Assassino, speranza delle donne*), mentre la *Thaïs* di Anatole France fu trasformata in dramma lirico da Massenet. La fiaba teatrale di Carlo Gozzi in cui si narra di Turandot, una crudele principessa orientale la cui occupazione principale era quella di far decapitare gli uomini che

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

XI, 14. Joseph von Divéky (1887-1951), «Turandot» (1916 ca).

s'innamoravano di lei, divenne il soggetto delle opere di Ferruccio Busoni e di Giacomo Puccini, rimasta quest'ultima incompiuta per la morte dell'autore. La fiaba di Gozzi fu inoltre illustrata nell'opera grafica di Joseph von Divéky, che mostra che cosa può voler dire amare una donna (XI, 14).

Taluni temi esercitavano peraltro uno speciale fascino sugli artisti del tempo. Sacher-Masoch aveva già ripreso la storia di Giuditta e Oloferne, e i pittori si affrettarono a mostrarne la ragione. Cercarono di documentare ogni fase del suo incontro con l'uomo, il nemico, dal momento in cui essa leva la spada nel pieno splendore della sua perfida nudità, come in Franz von Stuck, fino alla trionfale e soddisfatta contemplazione della testa mozza del maschio. Carl Strathmann raffigurò Giuditta come una carnosa

XI, 15. Benjamin Constant (1845-1902), «Giuditta» (1885).

maliarda adorna di fiori, con i denti aguzzi e una luce maliziosa negli occhi. Molti altri la mostrarono mentre afferra compiaciuta la testa mozza, affamata dei liquidi vitali che contiene. Nella Bibbia, Giuditta era un modello di martirio e di sacrificio di sé per una nobile causa. I pittori della fine del secolo, peraltro, la smascherano quale predatrice sensuale, quale tigre anoressica. Lo scultore Hermann Halm rivela che Giuditta si era posta in grembo la testa ancora sanguinante della vittima per coglierne meglio i preziosi frutti, e altri scultori e pittori la raffigurano col piede premuto sulla testa della vittima.

Nel 1885 Benjamin Constant dipinse una «Giuditta» imperiale, orientaleggiante, che ostenta una spada di incredibili dimensioni, non certo l'arma con cui si può facilmente penetrare nel campo

nemico, ma simbolo della violenza della giovane donna (XI, 15). L'incisione di questo dipinto fu pubblicata nel 1886 su «Les Lettres et les Arts», accompagnata da una poesia in cui Jean Lahor condensa tutte le banalità del tempo sulla natura femminile.

La stilizzata «Giuditta» (XI, 16) di Carl Schwalbach mostra l'influenza del modernismo su un pittore la cui immaginazione era peraltro tipicamente fin de siècle. Influenzato dall'espressionismo, Schwalbach volle sottolineare — in realtà, esagerare — le deficienze genetiche tipicamente femminili di Giuditta, che sotto una fronte tanto bassa ovviamente non poteva nascondere neanche la più piccola cavità capace di contenere un cervello. Il

XI, 16. Carl Schwalbach (n. 1885), «Giuditta» (1914 ca).

pittore offriva così agli spettatori una conveniente spiegazione del perché questa bestiale creatura di infimo grado aveva tanto bramato impossessarsi della testa di Oloferne, con la sua bella fronte alta e il ben educato intelletto.

Prima del volgere del secolo, rappresentazioni più idealizzate di Giuditta erano state di gran moda. All'epoca aveva predominato la rappresentazione di Giuditta come adolescente imperiosa e frivola, del tipo ritratto da Constant, ma nei decenni precedenti si erano prodotte anche alcune immagini che opponevano una strenua resistenza alla moda idealista. F. Humphry Woolrych, ad esempio, dipinse una «Giuditta» (XI, 17) che era il ritratto sorprendentemente realistico di una modella la quale, irritata dall'insensatezza maschile da cui si sente circondata, afferra la spada con l'espressione cinica e sdegnosa di una donna che ha fin troppo osservato le pretese idealizzatrici degli artisti per cui ha posato. Nello schizzo ad olio di Woolrych (probabilmente eseguito quando studiava all'Ecole des Beaux-Arts di Parigi) quasi vediamo la modella pensare che saprebbe benissimo come usare quello stupido bastone che tiene in mano, se non fosse che la sua sopravvivenza dipende da quelle sedute. Il piccolo dipinto offre pertanto un inatteso antidoto alle fantasie maschili del tempo. La forza di Woolrych era avere troppo rispetto per la personalità e le peculiarità fisiche delle modelle per produrre le immagini idealizzate e mitizzate del demone femminile tanto in voga ai tempi in cui dipinse la sua «Giuditta». Egli era in grado di dipingere gruppi di silfidi nei boschi come i migliori dei suoi contemporanei ma, se eseguiva dei ritratti, raffigurava delle persone normali. Anche i suoi nudi erano più che altro ritratti di donne normali, alle quali capitava semplicemente di ritrovarsi spogliate. Non che non si intraveda la minaccia negli occhi della «Giuditta» di Woolrych, ma è la minaccia del laconico senso comune, e non l'immaginaria minaccia del demone trascendente che tanto eccitava il maschio masochista fin de siècle.

Tra le donne, la storia di Giuditta esercitava inevitabilmente quell'attrazione ambigua che di solito hanno le immagini di pseudo-supremazia tra coloro che esse vorrebbero in fondo calunniare. Al volgere del secolo molte erano le feste che proponevano *tableaux vivants* del tipo di quelli descritti da Edith Wharton in *The House of Mirth*: le scene erano ispirate ad antichi dipinti, e rappresentate dalle donne per intrattenere gli ospiti. Forse una qualche maliziosa fanciulla avrà provato un brivido di illecita eccitazione rappresentando Giuditta alla maniera in cui Frances Benjamin Johnston aveva fotografato la contessa Margherita Cassini nel 1904 che, la mano saldamente posata sul fianco e gli occhi scintillanti, esibisce ostentatamente una lunga spada.

XI, 17. F. Humphry Woolrych (1864-1941), «Giuditta» (1887 ca).

La storia di Giuditta era assai in voga tra gli intellettuali della fine del diciannovesimo secolo, ma le imprese della sua biblica compagna Salomè diventarono il nucleo delle fantasie masochiste maschili. Quale fonte migliore, per la fruttuosa congiunzione degli innumeri feticci libidinosi del tempo, di questa virginea adolescente dalla madre virago, che amava le danze esotiche e bramava la sacra testa di un sant'uomo? Come tante fantasie sessualmente perverse della fine del secolo, la storia di Salomè fu inizialmente diffusa da Gustave Moreau il quale, nel 1876, aggiunse la ignobile danzatrice al suo repertorio di donne perverse, che già comprendeva Leda, Europa e Pasifae, nonché sfingi e chimere. Inoltre Moreau aveva prodotto una bella serie di schizzi, disegni e dipinti di una fanciulla tracia che porta la testa di Orfeo (XI, 18).

XI, 18. Gustave Moreau (1826-98), «Fanciulla tracia con la testa di Orfeo» (1865).

Quest'ultimo tema risultava particolarmente attraente perché consentiva l'accostamento tra la figura delle giovani vergini e l'amara prova della brusca interruzione del tentativo di evoluzione effettuato dal maschio idealista e poetico. Il mito di Orfeo era stato, sul finire dell'Ottocento, un passaggio perfetto per entrare nel regno della fantasia della testa mozzata. Armand Silvestre evidenziò la connessione commentando una scultura di Giuditta e Oloferne di Tony Noël nel suo *Le Nu au Salon — Champ de Mars* del 1894. «L'altero disprezzo con cui l'omicida allontana col piede la testa sanguinante della sua vittima» gli rammentava necessariamente la ferocia di «una di quelle menadi che, in modo analogo, con i loro bianchi piedi colpivano la testa decapitata del divino Orfeo».

Orfeo, il poeta più famoso del mito classico, costituiva un

modello perfetto per gli artisti e gli intellettuali di fine secolo. Non era forse in grado di addomesticare gli animali dei campi con il potere del suo canto? Era il simbolo ideale dello spirito sulla materia, del trionfo dell'intelletto maschile sulla bestia. Sul finire del diciannovesimo secolo si sviluppò un'elaborata letteratura sul significato simbolico della tragica morte di Orfeo, vagamente basata su lievi tracce ritrovate in fonti classiche. Si diceva che, dopo aver perduto per sempre Euridice nell'Ade, Orfeo aveva concepito un odio spietato per le donne, per la perfida influenza che esercitavano sul cuore degli uomini. Si pensava fosse stato particolarmente duro nella sua condanna dello stile di vita e dei riti delle menadi. Ovviamente, nulla era più irritante per una menade dell'essere importunata per le sue inclinazioni erotiche. Stanche delle argomentazioni del poeta a proposito della vittoria dello spirito sulla materia, queste donne selvagge si erano avventate su di lui, l'avevano percosso e ridotto letteralmente a brandelli; l'episodio era stato evocato con grande commozione dal pittore Emile Lévy nell'opera del 1866 «La morte di Orfeo», in cui rappresenta queste giovani donne violente e urlanti nell'atto di colpire e smembrare il dolce poeta, a cui sta per cadere la testa. Poiché Orfeo continuava instancabile a cantare il futuro ideale dell'uomo anche con la testa staccata dal resto del corpo, le menadi infuriate la assicurarono alla lira e la gettarono in mare. Quando alfine le correnti la risospinsero a terra, fu probabilmente ritrovata da virginee ninfe le quali, come la pudica fanciulla tracia dipinta da Moreau nel 1865, diedero adeguata sepoltura all'eroe che era stato vittima della scatenata lussuria femminile.

Nel 1876 Moreau era pronto a fornire una rappresentazione più particolareggiata del modo in cui un intellettuale può perdere la testa per le donne. Quell'anno espose al Salon una Salomè raffigurata mentre danza sulle punte dei piedi, con in mano un fior di loto bianco che svetta su un gambo simile a un serpentello, le membra marmoree avvolte nei veli luccicanti di gemme e di conchiglie, sotto gli occhi di gufo di Erode (XI, 19). Con questa opera Moreau inaugurò la febbrile ricerca di ogni possibile particolare visivo capace di esprimere la bramosia della fanciulla per la testa di san Giovanni Battista.

Pochi mesi dopo, Flaubert scriveva *Hérodias*, forse ispirato proprio dal dipinto di Moreau. Flaubert, come di consueto, abbellì lo scarno racconto di Matteo, che accenna alla danza di

XI, 19. Gustave Moreau (1826-98), «Salomè» (1876).

Salomè per compiacere Erode e alla richiesta, per istigazione della madre, della testa del Battista. All'interno dell'acuta, tattile struttura della sua prosa raffinata, Flaubert trasforma Erodiade, la madre di Salomè, in un'ambiziosa virago del diciannovesimo secolo, ed Erode in un esteta effeminato. Il suo Jokanaan è un Giovanni Battista che inveisce contro Erodiade con i toni misurati di un Orfeo che esprime il suo idealistico disprezzo per la materialistica bramosia delle menadi:

> Ah! sei tu Jezabel! Tu hai preso il suo cuore con lo scricchiolio dei tuoi calzari. Tu nitrivi come una cavalla. Tu hai steso il tuo letto sui monti, per compiere i tuoi sacrifici! Il Signore ti strapperà gli orecchini, le vesti di porpora, i veli di lino, i cerchi delle braccia, gli anelli dei piedi, e le piccole mezzelune d'oro che tremano sulla tua fronte, gli specchi d'argento, i ventagli di piume di struzzo, i tacchi di madreperla che alzano la tua statura, l'orgoglio dei tuoi diamanti, i profumi dei tuoi capelli, la tinta delle tue unghie, tutti gli artifici della tua mollezza.

La virginea Salomè di Flaubert è lo strumento cieco di una madre che si era assicurata un'esca innocente al servizio della sua brama di potere. Flaubert fa pertanto della figlia una virginale meretrice, che istintivamente mima nella danza una passione che il suo corpo non ha ancora esperito:

Danzò come le sacerdotesse delle Indie, come le nubiane delle cateratte, come le baccanti di Lidia. Si arrovesciava da ogni lato, simile a un fiore agitato dalla tempesta. I brillanti delle sue orecchie saltavano, la stoffa sulla sua schiena mutava colore; dalle sue braccia, dai suoi piedi, dalle sue vesti si sprigionavano improvvise scintille che infiammavano gli uomini. Un'arpa cantò; la moltitudine rispose con acclamazioni. Senza piegare le ginocchia, divaricando le gambe, si curvò così bene che il mento sfiorava il pavimento; e i nomadi avvezzi all'astinenza, i soldati di Roma esperti nelle orge, gli avari pubblicani, i vecchi sacerdoti inaspriti dalle dispute, tutti, dilatando le narici, palpitavano di desiderio.

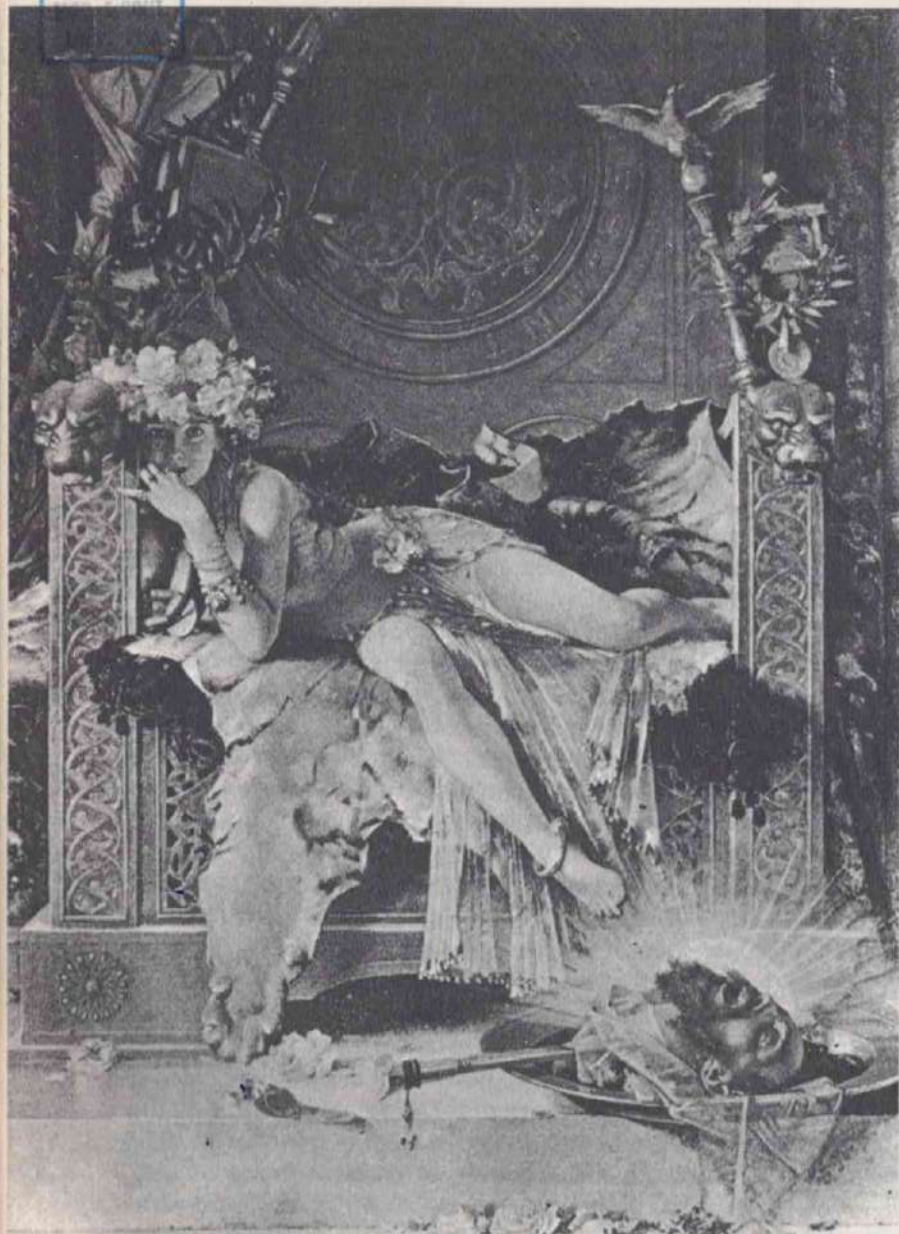
Ciecamente, innocentemente carnale, la Salomè di Flaubert ancora non brama la testa dell'uomo. Neanche riesce a rammentare il nome dell'uomo di cui la madre le ha suggerito di chiedere la testa. In Flaubert, dunque, è ancora la madre a ordire il complotto. Ma Erodiade non sarebbe sopravvissuta a lungo come personaggio centrale di questo dramma. Come nel dipinto di Moreau, Salomè si avviava ormai al centro della scena. In un acquerello intitolato «L'apparizione», eseguito poco dopo il dipinto a olio, Moreau mostra una Salomè che, mentre danza, ha sensuali visioni della testa mozza del Battista: il pittore la sospende nell'aria, al di sopra della mano avidamente tesa della danzatrice, mentre i preziosi fluidi ricadono sul pavimento formando un vistoso tappeto di sangue. Nell'opera di questo pittore, come nelle immagini di molti suoi contemporanei, l'iconografia di Salomè nelle vesti di cacciatrice di teste era ormai chiaramente predominante. Le Salomè che, nei dipinti eseguiti intorno agli anni settanta da Henry Regnault, Alfred Stevens e Benjamin Constant, erano raffigurate come in attesa, orientaleggianti, non sempre con un piatto in grembo, mai comunque con la testa del santo, ora cominciano a esibire, trasportandolo ovunque vadano, il trofeo che ne placa il desiderio del seme.

L'opera di Joris-Karl Huysmans, *A rebours*, apparsa nel 1884, valse forse a coagulare l'immagine della vergine carnale di Flaubert e quella della famelica cacciatrice di teste di Moreau.

L'eroe di Huysmans, Des Esseintes, in un'estasi vagamente masochista, indugia sull'interpretazione che Moreau offre del tema di Salomè. In Moreau:

Des Esseintes vedeva finalmente realizzata l'insolita e sovrumana Salomè che aveva vagheggiato. Essa non era più soltanto la danzatrice che strappa ad un vecchio, con una contorsione lasciva delle reni, un grido di desiderio e di foia; che spezza l'energia, piega la volontà d'un re, turbinando i seni, scuotendo il ventre, vibrando le cosce; essa diventava per così dire il simbolo indiato della insopprimibile Lussuria, la dea dell'Immortale Isteria; la Beltà maledetta, eletta fra tutte dalla catalessi che le fa di marmo le carni, di ferro i muscoli; la Bestia mostruosa, indifferente, irresponsabile, che come Elena di Troia avvelena tutto ciò che tocca.

Des Esseintes pensa che, nell'acquerello di Moreau, Salomè respinga l'apparizione della testa di Giovanni Battista, mentre in realtà la fanciulla è in estasi, e non «pietrificata, ipnotizzata dallo spavento», come immagina Des Esseintes. Evidentemente Huysmans non apprezzava i piaceri della sofferenza come alcuni suoi contemporanei. Sacher-Masoch non avrebbe gradito quell'accenno alla paura, alla debolezza, insomma a un sentimento umano, nel cuore di una donna. Ben presto altri pittori sottolinearono l'interpretazione non convincente di Huysmans. Edouard Toudouze, ad esempio, si fece notare al Salon del 1886 con la sua versione di una «Salomè trionfante» (XI, 20), un'adolescente vezzosa felice di starsene rannicchiata sul trono, tra gli intagli di feroci fiere, che rivolge a noi lo sguardo sperduto di una sognatrice soddisfatta. Ha toccato il culmine dell'eccitazione, e la testa di Jokanaan giace ai suoi piedi ormai dimenticata sul piatto. La Salomè di Toudouze ha tutta la cieca sensualità che Des Esseintes vedeva nell'opera di Moreau, ma non il senso di tremendo orrore che Huysmans attribuiva alla tentatrice raffigurata dal pittore. Per contro, nella sua versione, Toudouze la raffigura come la creatura infantile di Flaubert, ma priva dell'innocenza di quell'adolescente. La Salomè non è tanto deliberatamente perversa quanto gioiosamente dissipatrice dell'essenza dell'uomo. È nel contempo una tentatrice e una vergine che, con la sua passione egocentrica, macchia l'oro della purezza raccolto nel desiderio — che la rende simile a Danae — per il seme delle ambizioni spirituali dell'uomo.

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA

XI, 20. Edouard Toudouze (1848-1907), «Salomè trionfante» (1886 ca).

Nell'immaginazione dell'epoca, la figura di Salomè compendia l'intrinseca perversità delle donne: la loro eterna circolarità e la loro capacità di distruggere l'animo del maschio anche se restano caste nel corpo. Salomè divenne l'immagine moltiplicata all'infinito delle donne come Concha, la diciottenne perversa e tentatrice di *La femme et le pantin* di Pierre Louÿs, che «rideva con le gambe così come parlava con il busto»; figlia del popolo e sigaraia, l'adolescente usa la sua radiosa e innocente venustà per tentare il narratore, Don Mateo: «Quella moneta d'oro gettata a quella bambina fu il momento fatale del mio gioco. A quel momento risale la mia vita presente, la mia rovina morale, la mia caduta e tutti i mutamenti che vedete sulla mia fronte».

Mateo, un uomo di mondo, condivide con l'altro personaggio maschile del romanzo di Louÿs la convinzione che gli uomini «chiedono e le donne si danno. Perché dovrebbe essere altrimenti?». Cerca pertanto di far comprendere a Concha che la sua insolente indipendenza è solamente il comportamento infantile di una creatura sventata che non si perita di infliggere sofferenze morali a un maschio appassionato. Peraltro, le affermazioni di Concha riecheggiano con notevole chiarezza la voce delle femministe del tempo. Esaminate ora, le sue osservazioni non paiono quelle di una bambina petulante ma piuttosto di una giovane donna riflessiva, forte e padrona di sé. «Appartengo a me stessa, e mi rispetto», dice. «Per me non c'è nulla di più prezioso di me stessa, Mateo. Nessuno è abbastanza ricco da potermi comprare». E quando dice: «Non mi basta ciò di cui le altre donne si accontentano. Non soltanto desidero la felicità, ma la voglio per tutta la vita», appare un po' idealistica e ambiziosa, ma soltanto un tipico maschio di fine Ottocento, aspettandosi come suo diritto di nascita che ogni donna sia pronta ad accorrere a un suo cenno, avrebbe potuto considerare queste dichiarazioni come segni di depravata perversità in una donna. L'orgoglio maschile ferito e il desiderio frustrato inducono Mateo a cercare vendetta. Dalla descrizione che Mateo dà del comportamento di Concha, dobbiamo dedurre che essa simbolicamente lo «decapita» per puro dispetto, «unendosi» a un ragazzo del posto «lì [...] sotto i miei occhi [...] ai miei piedi», protetta dal furioso Mateo dal cancello del cortile.

Avendo predisposto le condizioni di una giustificata vendetta, non appena Mateo riesce ad avvicinarla, attacca Concha con violenza e brutalità. La picchia e le stringe la gola fino a farla quasi soffocare, ben deciso a coronare l'opera violentandola. Ma Concha, nel momento della degradazione, lo ringrazia per le sofferenze che le sta infliggendo. Arrivando a ferirla, verosimilmente Mateo dà prova di quanto la ama. Commossa dalla violenza della sua passione, Concha dice: «Non mi prenderai con la forza. Ti aspetto tra le mie braccia. Aiutami a sollevarmi [...] Non ti avevo detto di avere una sorpresa in serbo per te? Ecco, ora vedrai, vedrai. Sono ancora vergine. La scena dell'altra notte era una commedia, per ferirti».

Mateo, ancora incredulo, presto scopre che è la verità. Così l'adolescente puttana ha ancora una volta «tradito» l'attaccante, perversamente provando di essere ancora vergine. Intanto Mateo ha provato la tesi della sua storia: «Vergini o puttane, o vergini-puttane, tutte le donne sono uguali, e in un modo o nell'altro cercheranno di castrarti». Mateo dovrà in effetti scoprire che la verginità è la peggior forma di prostituzione femminile, perché nella verginità la donna conserva la sua auto-sufficienza, e quindi il potere di «decapitare» il maschio facendolo attendere nell'impotente desiderio prima di compiacerlo. Poi, allorché perde la pazienza, perversamente lo «costringe» a violentarla, a «trucidarla» per riconquistare la sua virilità. Agli occhi di Mateo, l'assalto dell'uomo alla vergine-puttana è il giusto risultato della perversità che essa dimostra non cedendo al desiderio dell'uomo. L'istigazione allo stupro era la richiesta inconscia della vergine affinché l'uomo «spezzasse il cerchio». Ma era anche un'esca affinché l'uomo gettasse la moneta d'oro in grembo alla bambina, per fargli sprecare il suo essere spirituale. Quell'istigazione è dunque il delitto mortale della vergine.

Non sorprende dunque che Salomè sia diventata l'immagine archetipa della donna quale serpente, quale vergine danzatrice della natura bruta, la cui unica ragione di esistere, come nel caso di Concha, «sta nei movimenti delle braccia, delle gambe, del corpo morbido e delle membra muscolose, nati da una fonte visibile, il centro medesimo della sua danza, il suo piccolo ventre scuro».

In *Herodiade*, la Salomè di Mallarmé mormora soddisfatta mentre si osserva nello specchio:

> J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
> Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
> Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
> Inviolé sentir en la chair inutile
> Le froid scintillement de ta pâle clarté
> Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
> Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle![1]

«E tutto, intorno a me, vive nell'adorazione / Di uno specchio», mormora Salomè.

Arthur Symons, le cui poesie raramente raggiungono la forza della sua parziale traduzione del poema drammatico incompiuto di Mallarmé (pubblicato per la prima volta nel dicembre del 1896 su «The Savoy»), cercò di sottolineare la condizione di Salomè quale Donna-Tipo nella sequenza: *The Dance of the Daughters of Herodias*, scritto nel 1897: «Danzano, le figlie di Erodiade / Ovunque nel mondo», intonava, aggiungendo: «Quando danzano, per loro diletto, / sempre per loro cade la testa di un uomo», il che accadeva «sempre, ogni volta che hanno danzato e l'anima sua era assopita» (*Poems*, vol. 2). In una poesia molto più tarda descrive la sete di sangue della vergine Salomè: «I suoi perversi puri occhi maligni / Vedono, invece di vino, / in una visione frenetica, sangue» (*Salomè*, in *Lesbia, and Other Poems*). Nel numero del luglio 1898 di «La Wallonie», Stuart Merril dedicava la poesia *Ballet* a Gustave Moreau, e vedeva l'Eterno Femminino nella danza delle vergini:

> Bestial locks of hair streaking their hot pink lips,
> Arms barbarously weighted down with bracelets lifted high
> In velvet movements to the moonlit set around them,
> They murmur in deep malice and yet strangely mute:
> We are, oh mortal men, the dancers of desire;

1 «Amo l'orrore d'esser vergine e voglio / Vivere nel terrore che mi fanno i miei capelli / Per sentire, la sera, chiusa nel mio letto, / Rettile inviolato nella carne inutile / Il freddo scintillio del tuo pallido chiarore / Tu che ti spegni, tu che bruci di castità, / Notte bianca di ghiacci e di neve crudele!».

Salomes, and our bodies twisted into lures of pleasure,
Will edge your hours of love toward depravity arcane.[1]

«L'ebrea Salomè», cantava Charles Besnard sulla rivista parigina «L'image» del marzo 1897, «danzando inarca i flessibili fianchi / e lascivamente fa oscillare le anche».

Besnard dedicò la poesia a Jean Lorrain, che nel 1893, nella rubrica *Petites Salomés* di «La Revue Blanche», aveva pubblicato una descrizione (dedicata a sua volta a Oscar Wilde) della performance di La Laus, una ballerina i cui movimenti gli riportavano alla mente «quelle orgogliose e flessuose nudità, scintillanti di gemme e brillanti di luce, che quel maestro-stregone di Gustave Moreau costruisce nei suoi preziosissimi acquerelli». Nei movimenti di La Laus, Lorrain vedeva «quelle danzanti Salomè avvolte in agate e in scintille di elettricità, quelle principesse di inconscia e impudica crudeltà che offrono, con la grazia svenevole di mostruosi fiori, il mistero del loro sesso e del loro sorriso a vecchi ritornati bambini». La Laus risveglia negli spettatori — Lorrain non aveva dubbi — «tutte le depravazioni dell'Asia antica, tutti gli ambigui e sanguinosi misteri delle perdute religioni, tutti i crimini commessi da e per il sesso: tutti quei tradimenti disperati rivivevano in lei, nel contempo Dalila, Salomè e Taide, tutte le cortigiane, tutte le suonatrici di flauto, tutte le dannazioni».

Mentre il tema di Salomè quale bestiale vergine ebrea la cui danza riattizza il fuoco sopito anche nel più casto degli uomini attraversava la prosa più fiorita degli scrittori del tempo, i pittori si lasciarono coinvolgere dalle loro esplorazioni scientifico-archeologiche sul nesso tra sesso e razza nel fenomeno della degenerazione. In *Venus* (1905), un monumentale studio in due volumi della rappresentazione della donna nell'arte, Friedrich Fuchs lodava i pittori francesi della fine dell'Ottocento per essere stati tra i primi a sottolineare le origini semitiche di Salomè. Elogiava la cura di questi pittori nel mettere in evidenza le «sfumature razziali» in Salomè e, grato, si stupiva della loro

1 «Selvagge ciocche di capelli rigano le loro rosee ardenti labbra,/Braccia cariche di bracciali in alto levate,/In vellutate ondulazioni, alla luce lunare che le avvolge,/Mormorano con profonda malizia eppur nello strano silenzio: // Noi siamo, oh uomini mortali, coloro che danzano di desiderio;/Le Salomè, e i nostri corpi attorti nelle lusinghe del piacere,/Condurranno le vostre ore d'amore agli arcani della depravazione».

«preoccupazione etnografica», ricollegandola alla moda orientalista diffusa tra i pittori francesi. L'anonimo autore di *Famous Pictures Reproduced*, un libro interessante per il rapporto che stabilisce tra il successo artistico del pittore e la sua abilità nello scoprire ampie estensioni di epidermide femminile, dimostrava quanto questi pittori francesi fossero riusciti a diffondere il loro messaggio tra il pubblico. Commentando una Salomè di Jules Lefebvre, l'anonimo celebratore osservava che il maestro era riuscito a raffigurare, nella figlia di Erodiade «un tipo essenzialmente semitico dell'antichità, dalla bellezza sensuale e senz'anima propria della tigre più che della donna, che con indifferenza, quasi fosse una fruttiera, porta il piatto che accoglierà la testa del Battista e la spada che lo decapiterà».

Con siffatti augusti satrapi dell'arte ufficiale pronti a guidarli nell'esplorazione dell'intima affinità tra donna e «razze degenerate», non sorprende affatto che molti dei giovani artisti che producevano le loro «Salomè» d'obbligo per i Salons, finissero col prestare un'attenzione non soltanto superficiale ed effimera ai nessi tra sesso e razza. Taluni, come Max Slevogt, esplorarono gli effetti degeneratori della danza dei sette veli. In realtà Slevogt

XI, 21. Max Slevogt (1868-1932), «La danza di Salomè» (1895).

voleva dare una dimostrazione della sua personale conoscenza delle teorie popolari che accostavano la «degenerazione» delle donne, degli ebrei, e degli africani. Nel suo quadro toccava specificamente a rappresentanti messi in caricatura di queste «razze degenerate» lanciare sguardi lascivi e maliziosi al selvaggio agitarsi di Salomè nella danza (XI, 21).

Altri, come Hugo von Habermann, preferirono mettere in luce la degenerazione bestiale della donna medesima (XI, 22). Il dipinto di Habermann, ampiamente riprodotto, era intitolato «Erodiade» o «Salomè», a dimostrazione del fatto che per molti le

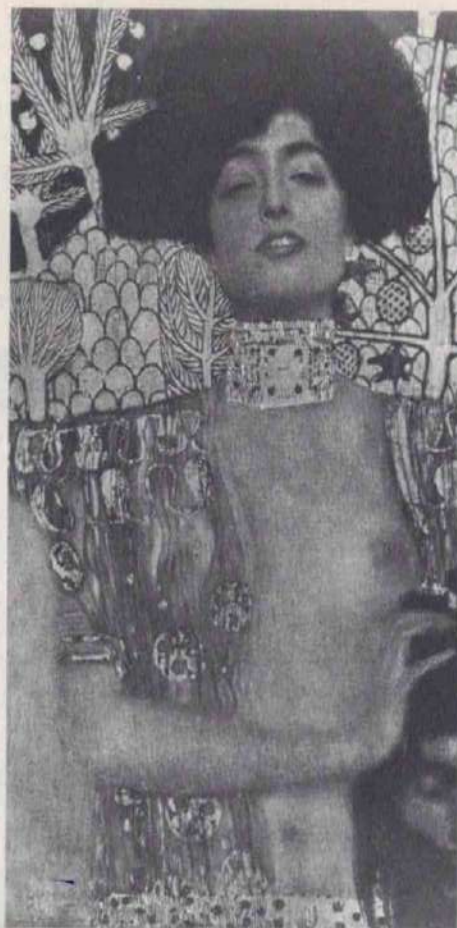
XI, 22. Hugo von Habermann (1849-1929), «Salomè» (o «Erodiade») (1896 ca).

due entità separate della madre e della figlia si erano fuse in un'unica immagine di feroce sete di sangue, con un tocco di Ofelia per fare buon peso. Altri ancora seguirono l'esempio di scrittori che avevano messo in evidenza l'universalità del tema di Salomè, come nel caso di Jacques-Emile Blanche, il quale la raffigurò nei panni di una signora fin de siècle, elegante e sarcasticamente rispettosa. I più preferirono tuttavia ritrarre la perversa tentatrice

in atto di vezzeggiare la testa insanguinata del santo. La Salomè anoressica e trionfante che Otto Friedrich ritrae intorno al 1912 mentre, tenendo la testa del Battista tra le mani, danza sull'arabesco circolare della impenetrabilità femminile, è un esempio caratteristico di questo tipo di rappresentazione (XI, 23). Un'opera di Gustav Klimt dipinta all'incirca dieci anni prima, cui di solito viene ora dato il titolo di «Giuditta I», ma presentata nel numero di «Die Kunst» in cui fu riprodotta come «Salomè» (XI, 24), dimostra che talvolta era difficile distinguere le due grandi protagoniste della decollazione. La Salomè/Giuditta di Klimt è

XI, 23. Otto Friedrich (1862-1937), «Salomè» (1912 ca).

un miscuglio inebriante di tradizione vampiresca, alta moda e coeva ossessiva idea secondo cui la cacciatrice di teste aveva voluto impadronirsi della sapienza contenuta nella testa del Battista. Nikolaus Friedrich scolpì un fregio in cui una Salomè completamente nuda, e dai tratti durissimi, infila le livide dita negli occhi dell'uomo morto, un particolare inizialmente reso popolare in pittura da Lovis Corinth nella sua cruenta rappresentazione di una poco convincente Dirne orientaleggiante, che gioca con la sua preda (XI, 25).

Nella sua versione Pierre Bonnaud si affannò oltre ogni limite

XI, 24. Gustav Klimt (1862-1918), «Salomè» (o «Giuditta I») (1901).

per dare una dimostrazione della sua conoscenza del significato simbolico della situazione. Pose infatti la sua Salomè su uno sfondo circolare, le sistemò sul capo una corona a forma di cigno fatta coi rossi fiori della passione, le avvolse una vipera d'oro attorno al braccio, la fece sedere su una enorme pelle di tigre, e alla gattesca consolatrice fece rivolgere allo spettatore uno sguardo di intensa ferocia. A completare il tutto, raffigurò l'altezzosa signora mentre con le dita lubriche giocherella con i poveri resti del cervello del malcapitato. Nel frattempo Fritz Erler, tornato a Breslavia, ricopriva con decorazioni dedicate al

tema di Salomè quattro pareti della sala della musica, peraltro all'ultimissima moda, della villa di un ricco amatore d'arte. La sua personificazione della «Danza» è per l'appunto la cacciatrice di teste preferita del momento, con i capelli che si levano sul capo come fiammate, e altro non può essere, considerando il modo imperioso in cui si è sistemata tra le gambe la testa ancora sanguinante del riluttante santo (XI, 26).

Erler, come già notato, diventò il beniamino dei capi del Terzo Reich, e ciò è un chiaro segno del fatto che le obiezioni del Reich contro l'arte degenerata erano più connesse a questioni di stile che di contenuto, quanto meno finché le cose restavano di una classica monumentalità. È sconcertante rendersi conto che il contenuto tematico e l'impatto narrativo di quella che era una forma ancora ampiamente rappresentativa della prima arte modernista — l'opera degli espressionisti, dei Fauves e dei post-impressionisti — non furono virtualmente analizzati in termini di conformità ideologica ai temi dell'arte «ufficiale». Sull'onda della fervente ammirazione che il ventesimo secolo tributa allo stile privilegiandolo sul contenuto, qualsiasi immagine che, almeno nella forma, contraddiceva la preoccupazione del mondo dell'arte ufficiale di fine Ottocento per l'immediata riconoscibilità delle forme e la tridimensionalità, pare sia stata accolta favorevolmente, anche se il contenuto esprimeva le forme più crude della misoginia dell'epoca.

Nel suo rifiuto assolutistico dei valori formali dell'arte tardo-ottocentesca, l'inizio del ventesimo secolo dimostrò fin troppo efficacemente lo sperpero e la natura fondamentalmente non creativa del pensiero rigidamente dualistico. All'interno dei più ufficiali modi della rappresentazione, negli anni attorno al 1900 c'era quasi altrettanto spazio per l'espressione della contestazione che nel contesto dell'innovazione stilistica. Peraltro pochi artisti portati all'innovazione stilistica oppure legati ancora alla tradizione negli elementi formali della loro arte, mostrarono un'inclinazione all'anticonformismo nei soggetti prescelti, o nella relativa interpretazione. Non sorprende pertanto, date le forti pressioni che le costringevano a dar prova del loro valore, se soltanto pochissime donne cercarono di includere elementi eterodossi nell'esplorazione di un tema così «maschile» come la rappresentazione di Salomè. Il solo fatto di affrontare il soggetto era generalmente considerato una dichiarazione, da parte della

XI, 25. Lovis Corinth (1858-1925), «Salomè riceve la testa del Battista» (1896 ca).

donna, di non poterne più di bambini, scenette familiari, paesaggi e nature morte, cioè dei soggetti solitamente ritenuti gli unici legittimi nel panorama della donna artista.

Juana Romani, artista dotata di talento e di buona tecnica, abbastanza nota ai suoi tempi, fu tra le poche donne pittrici che si cimentarono in una versione del tema di Salomè (XI, 27). Il dipinto, che espose al Salon parigino del 1898, era la rappresentazione eseguita in modo mirabile, ma stilisticamente e ideologicamente ortodossa, di una Salomè con il vassoio in mano e una spada in grembo, in attesa della risposta di Erode alla sua richiesta della testa di Giovanni Battista. La Salomè della Romani è una creatura petulante, dagli occhi di serpente, dall'aria cattiva, con i tratti che Lombroso attribuisce alla

XI, 26. Fritz Erler (1868-1940), «Danza», murale (1898).

criminale. Solamente l'assenza del melodramma masochista della testa decapitata indica che l'opera è dipinta dal punto di vista di una donna. Sia il soggetto che l'espressione sono nel quadro ortodossi e «maschili». Non sorprende pertanto che il governo francese l'abbia acquistato per conto dello Stato.

Le versioni del tema di Salomè prodotte dalle donne negli anni attorno al 1900 seguivano per lo più il modello della Romani, ma esiste almeno un'opera che si discosta da quello in modo veramente straordinario. Nel 1890 la pittrice americana Ella Ferris Pell espose una «Salomè» al Salon des Artistes Français che, sebbene ortodossa da un punto di vista stilistico, era in netto contrasto con la moda prevalente in termini concettuali. Allieva di William Rimmer alla Cooper Union di New York, la Pell venne a contatto del simbolismo idealista predominante tra i più ambiziosi pittori europei abbastanza presto, considerando che era un'americana e viveva in America. Quando, sul finire degli anni ottanta, si trasferì a Parigi, lavorò sotto la guida di tre dei più

XI, 27. Juana Romani (1869-1924), «Salomè» (1898).

stimati maestri dell'arte ufficiale: Jean-Paul Laurens, allora il pittore più famoso di soggetti storici; Gaston Saintpierre, un pittore dalla tecnica mirabile, specializzato in composizioni orientaliste a figura unica, e Fernand Humbert, stimatissimo ritrattista dell'alta società.

Gli anni in cui lavorò come allieva di questi pittori e ne studiò i metodi ortodossi, diedero i loro frutti nella mirabile «Salomè» (XI, 28) che la Pell eseguì con grande talento, ricorrendo a squisite tonalità, in una composizione che riprende la maniera orientalista di Saintpierre. Come nella Romani, la sua Salomè attende con il piatto in mano la testa del Battista. Ogni

particolare del dipinto rivela le più venerate qualità di padronanza tecnica dell'arte accademica alla fine del diciannovesimo secolo, ravviate dall'intelligente sfruttamento di un'unica fonte di luce frontale che consente alla pittrice di valorizzare e contrastare la struttura della carne e dei tessuti. Per qualità tecnica, questa Salomè era, come quella della Romani, superiore alla media dei quadri esposti al Salon, ma lo Stato francese non intervenne per acquistarla. Per contro, sia al Salon del 1890 che alla mostra dell'anno dopo alla National Academy of Design, negli Stati Uniti, la critica non degnò la tela di un commento, sebbene avesse conquistato «il secondo posto d'onore» alla mostra americana. Considerato retrospettivamente, l'ostinato silenzio non sorprende affatto: la Salomè della Pell era, volutamente o no, un'affermazione femminista decisamente rivoluzionaria per quell'epoca.

Nel dipinto della Pell mancano alcuni dei più caratteristici attributi della biblica tentatrice. Non lancia un'occhiata piena di bramosia e sensualità; non ha i tratti vampireschi ed esangui della danzatrice sinuosa come un serpente, né si propone come adolescente tubercolotica. È una donna di carne, è di sangue, non un fiore del male. È giovane, ma forte e piena di salute. Una donna del popolo — chiaramente la modella della pittrice — con tratti che nulla hanno dell'artificiale raffinatezza tanto apprezzata dalle donne della classe dirigente, senza i segni della «degenerazione bestiale» privilegiati dai simbolisti. È «bianca e grassoccia», ha «fianchi larghi» come Nana, ma non possiede le qualità perverse che rendevano il personaggio di Zola «una donna conturbante, con tutta la folle impulsività del suo sesso, che apre le porte dello sconosciuto mondo del desiderio», una creatura «dal mortale sorriso di una mangiatrice di uomini», caratterizzata da «una corrente di lussuria che sgorgava da lei come da una cagna in calore». Un simile ritratto avrebbe avuto una quantità di ammiratori, tutti là a guaire ai piedi di questa Salomè.

Per contro, la Salomè della Pell diventa una dichiarazione rivoluzionaria per il semplice fatto di non essere null'altro che il ritratto realistico di una donna giovane, forte e padrona di sé che guarda il mondo che la circonda con fiducia, magari anche con un tocco di arroganza, ma senza trascendente malignità. Gli uomini della fine del secolo forse avrebbero saputo gestire il male sovrumano, e una donna sul cui «collo i rossi capelli parevano un vello» avrebbe fatto fremere di masochistico piacere gli spettatori

BIBLIOTECA
DIP. DI STORIA
MOD. E CONT.
UNIV. PISA

XI, 28. Ella Ferris Pell (1846-1922), «Salomè» (1890).

maschi perché, come Nana, una donna simile avrebbe potuto, col tempo, essere calpestata nel fango o giustiziata. Ma la Salomè della Pell, una donna vera, indipendente, fiduciosa e positiva, era molto più minacciosa, una sfida ai canoni del predominio maschile ben più esplicita delle virago e dei vampiri creati dagli intellettuali al volgere del secolo. L'indomita realtà era la più formidabile arma di questa Salomè femminista e molto più pericolosa di qualsiasi immaginaria mannaia.

Non è chiaro fino a che punto la rappresentazione della Pell fosse frutto di una volontà consapevole. Nel 1893 il dipinto attrasse alfine l'attenzione del critico americano Edgar Mayhew Bacon il quale, in un articolo intitolato *The Making of Masterpieces* pubblicato su «The Quarterly Illustrator», definiva «Salomè» «il miglior risultato» ottenuto dall'artista e la citava, ricordando la sua dichiarazione secondo cui aveva cercato di raffigurare una Salomè «incapace di percepire la luce spirituale che emana dalla testa mozza, una luce che la illumina, e solo grazie alla quale essa diventa visibile nella storia». Era sicuramente l'interpretazione strattamente ortodossa che tutti si aspettavano. Ma la Pell potrebbe aver deciso di giocare sul sicuro, di non provocare l'ostilità dell'interlocutore ora che finalmente le veniva rivolto un minimo di attenzione. Un altro suo commento sul dipinto, citato da Bacon, secondo cui «la natura puramente fisica di Salomè prova orrore davanti alla laidezza della testa decapitata» è molto più complesso, per le sue implicazioni, della solita identificazione di Salomè con un animale assetato di sangue, desideroso della testa di San Giovanni Battista. L'affermazione, entro certi limiti, è paragonabile all'interpretazione che Huysmans offre della «Apparizione» di Moreau, ma spogliata del gusto di Huysmans per l'eccesso simbolista. Nell'interpretazione della Pell, il gesto di orrore di Salomè diventa un'azione determinata da considerazioni completamente diverse da quelle accettabili nel contesto delle ortodosse fantasie maschili sulla incontrollabile fame sessuale della tentatrice. L'interpretazione della Pell suggerisce una genuina avversione, un radicale rifiuto femminista delle premesse ideologiche della società maschile, un sentimento che gli uomini coevi, che preferivano giocare con le idee e non confrontarsi con le realtà, trovavano intollerabile.

Chiaramente, i leader della cultura di fine secolo non potevano guardare con occhio benevolo un'espressione veramente indivi-

dualistica, di sfida radicale, lanciata da una pittrice. Se la Pell conservò un certo prestigio nella New York degli anni novanta, diventando presidente della Ladies' Art Association della città e sbarcando dignitosamente il lunario come paesaggista e ritrattista, rimase virtualmente ignorata dalla critica. La sua abilità tecnica e l'ortodossia dei mezzi espressivi paiono aver influenzato la sua carriera meno delle conseguenze pesantemente negative derivanti dalla sua associazione al circolo femminista di Helen Campbell. Se, nelle sue implicazioni ideologiche, la resa stilisticamente ortodossa di Salomè proposta dalla Pell era molto più audace dell'opera stilisticamente più avanzata, ma ideologicamente timida, di una pittrice come Mary Cassatt, proprio per questi motivi la sua opera poteva essere più facilmente trascurata dai campioni dell'arte progressista. Di conseguenza, fu la Cassatt a essere considerata rivoluzionaria, a vivere nell'agio e a conservare per sempre la sua fama. Al contrario, la Pell, proveniente peraltro da una eminente famiglia della Costa orientale, fu ignorata come artista, rinnegata dai parenti e sepolta in una povera tomba.

Ma allora, chi può essere tanto sfrontato da prendersi la libertà di censurare le artiste di fine secolo soltanto perché desideravano avere la possibilità di dipingere, il che era di per sé una novità tra le donne? Per la maggior parte, preferirono non avventurarsi nel pericoloso terreno dell'aperta contestazione a livello ideologico e stilistico. Alti sono i prezzi che deve pagare l'espressione artistica genuinamente individualistica, di quella sorta di individualità che, come nel caso della Pell, riesce a esprimersi nonostante l'ortodossia formale. In quel tempo, nel caso della donna artista, quei costi, indipendentemente dalla sua origine sociale, erano il silenzio punitivo, l'universale disprezzo e la morte in povertà.

Negli anni intorno al 1900, i leader della cultura preferivano ampiamente la rappresentazione di un mondo semplice fatto di assoluti dualistici, di casalinghe facilmente identificabili e di mostruose maliarde affiancate a uomini regali simili a dèi e a miserande vittime effeminate. In *Psychopathia sexualis* Krafft-Ebing spiega di aver coniato il termine masochismo da Sacher-Masoch perché, fino alla pubblicazione di *Venere in pelliccia*, «questa perversione [...] era quasi sconosciuta al mondo scientifico in quanto tale». Ovviamente, quando in un'epoca precedente, donne come Emily Brontë o Christina Rossetti avevano tentato di

trasformare la loro emarginazione nel desiderio di quel poco di attenzione ammirata che una morte espiatoria avrebbe forse concesso loro, i loro sforzi non meritarono certo un'attenzione pari a quella che gli scienziati cominciavano a prestare alle violente espressioni maschili di un desiderio analogo, che Sacher-Masoch aveva preso a descrivere così minuziosamente nel 1870. Pure, per gli uomini di fine secolo l'esistenza di donne che si rifiutavano di continuare a svolgere il ruolo di vittime sempre sottomesse al desiderio maschile di predominio, era una dimostrazione di alto tradimento. Ormai incapaci di dominare le donne con sicurezza, molti uomini, come abbiamo visto, avevano rapidamente acquisito la consapevolezza del loro allontanamento dai centri del potere sociale ed economico. Ovviamente la donna selvaggia, il ginandro, cercava di usurpare il posto del maschio quale fidata assistente del carnefice.

Secondo la matematica della complementarità sessuale tanto popolare all'epoca, ciò significava che gli uomini che frequentavano la virago, la femminista, erano fondamentalmente effeminati. Lo schema masochista maschile era di assumere appieno il ruolo di sofferenza altrimenti legittimo della donna, e di sottomettersi alla donna, diventata uomo, fino a che il carnefice, il Greco simile a un dio, non fosse arrivato per unirsi al maschio dominato e rimettere la donna al suo posto.

In un numero del 1894 di «La Revue Blanche» Henry Albert, parlando del fascino che esercitavano su Strindberg le donne rapaci, cercava di smascherare l'effeminatezza dell'autore scandinavo: «L'odio di Strindberg per le donne non è altro che paura della donna. Il suo ostentato orgoglio di essere un uomo forte non è che la debolezza del mendicante affamato d'amore che striscia davanti a una donna» e, continuava Albert, Strindberg «ha sempre le lacrime pronte, pratica il pianto come fosse uno sport. Prossimo alle lacrime, l'umiliazione è il suo massimo piacere». Inoltre, affermava Albert, «mentre crede di disprezzare la donna e di calpestarla, in realtà la mette su un piedistallo [...] La gino-fobia che pervade tutta la sua opera è stata messa in moto da quella forma di masochismo, in cui si esprime il bisogno di soffrire per l'oggetto dei propri affetti, che l'attuale letteratura ci ha reso fin troppo familiare». Per Albert, questo atteggiamento era la prova dell'incapacità di Strindberg di essere un vero uomo, di essere della partita del divino Greco, il sadico regale. «Desidera

calunniare la donna, gettarla al più infimo livello del nostro ordine sociale, e desiderando calunniare la donna finisce col calunniare l'uomo. Paiono talmente volgari e piatte, le donne che ci descrive come mostri di perversità e predominio, donne che un uomo sicuro di sé si getterebbe ai piedi con un gesto di disprezzo!».

L'interesse principale delle osservazioni di Albert risiede nel modo in cui illuminano il piano del masochista per il raggiungimento del predominio. Invece di prendere direttamente la posizione del carnefice, quella del padrone altero che calpesta il mondo perché gli appartiene, i masochisti, gli Strindberg del tardo Ottocento, hanno bisogno di isolare, identificare ed elevare la presunta fonte della loro umiliazione affinché la distruzione del nemico — la donna — li elevi definitivamente a una posizione di parità con il sadico regale, il divino Greco onnipotente dal potere universale.

Ma per quanti, come Albert, osservavano la scenografia predisposta dal masochista, l'assistente del carnefice restava un semplice assistente del carnefice, tanto più che si era permesso di diventare la cartina di tornasole delle futili mire della virago. Un uomo che perde la testa per una donna, pertanto, non rappresenta un trionfo per un uomo. La creatura che offende, la predatrice, Salomè, deve essere uccisa per la redenzione del maschio sacrificale. Dalla giustificata esecuzione il maschio riotterrà la sua essenza virile, Sansone riconquisterà la forza datagli da Dio e sottrattagli da Dalila con il taglio dei lunghi capelli.

Lombroso e Ferrero avevano affermato che le donne che uccidono per passione i loro innamorati hanno una forza di sentimento virile. In *Venere in pelliccia* Wanda diventa l'ideale cartina di tornasole per Severin, perché ha tutta la brama poliandrica che verosimilmente caratterizzava la Donna Nuova. Il normale, sottomesso atteggiamento «naturale» della donna era un atteggiamento autodistruttivo. I due frenologi italiani pensavano di sapere che la passione forte e pura, quando esiste in una donna, la conduce al suicidio piuttosto che al delitto. Ecco perché il vero delitto d'amore — se così lo si può chiamare — nella donna è il suicidio. La morte del martire per mano della donna giustificava pertanto la pronunzia di una sentenza di morte per grave insubordinazione. L'esecuzione della donna ristabiliva l'equilibrio della natura, esorcizzava la bestia, e riportava l'uomo

alla sua giusta posizione di predominio imperiale, quanto meno nel miserando mondo fantastico del maschio della classe media, sempre più emarginato al volgere del secolo.

Jules Laforgue, nel confuso esame del tema della Salomè in *Moralités légendaires*, sviluppava un aspetto della sete di sangue della vergine-puttana che già Heinrich Heine aveva toccato nel poema *Atta Troll*. Ricamando sulla tradizione popolare e i Fratelli Grimm, e ammettendo allegramente che nessuna delle notizie da lui usate si trovava nella Bibbia, raffigurò Erodiade, e non Salomè, nell'atto di portare ovunque con sé la testa di Giovanni Battista, ricoprendola di «baci ardenti», un chiaro esempio delle terribili conseguenze dell'amoroso trasporto dell'archetipo criminale femminile. Heine, che già aveva allegramente dichiarato: «Quando si tratta di donne / È impossibile stabilire / dove finisce il dolce fanciullo angelico / e dove inizia la regina dell'Inferno», ora retoricamente domandava: «Può una donna bramare la testa / di un uomo che non ama?».

Anche in Laforgue Salomè «esorcizzò la sua verginità con il dono della testa di Jokanaan», cercò di riportarla in vita, poiché «brillava come la testa di Orfeo», baciandone gli occhi con tutto l'impeto che il poeta ravvisa in una fanciulla insoddisfatta dopo l'iniziazione ai piaceri dell'amore. Purtroppo, dice Laforgue, «le sue elettriche carezze non trassero da quel volto che smorfie senza importanza». Poi «si levò, e per dieci minuti espose la sua maturità alle mistiche nebulose». Ma neppure la vista della sua nudità può ridar vita alla testa. «Allora sciolse l'oro e il grigio opale di Orione. Come un'ostia sacra, li depose nella bocca di Jokanaan. Poi ne baciò la bocca misericordiosamente, ermeticamente, e vi appose il suo corrosivo sigillo». Ma la testa del santo rimane impassibile, e «con un impermalito "Vieni, ora!" colpì la testa ghignante con i suoi piccoli pugni femminili».

Indignata dal rifiuto della testa di tornare ad essere servizievole, Salomè decide di liberarsi degli inutili resti della virilità di Giovanni Battista:

> Poiché voleva che la testa cadesse in mare senza sbattere contro gli scogli, prese lo slancio. Il relitto descrisse una bella parabola fosforescente. Oh! che nobile parabola! Ma l'infelice piccola astronoma aveva calcolato male il suo slancio! Cadde oltre il parapetto, e con un grido finalmente umano rimbalzò di roccia in roccia. Salomè finì rantolando in un anfratto pittoresco lavato dalle onde, lontano dai rumori della festa

del suo paese, lacerata a nudo, coi suoi siderei diamanti conficcati nelle carni, il cranio sfondato, paralizzata dalla vertigine, malconcia insomma, agonizzando per un'ora.

Narrando le gesta di Salomè, Laforgue aveva in precedenza dichiarato «Ogni uomo onesto crede / Nell'evoluzione della sua Specie», e la sua descrizione della violazione della vergine-ninfomane da parte della natura diventa così la vendetta della civilizzata decenza sulle macchinazioni primitive del desiderio bruto. Nelle *Moralités légendaires* Laforgue alterna una soporifera disinvoltura a un sofisticata ironia, ma spesso il tono diventa di una sentenziosità eccessiva. Ed è proprio questa sentenziosità a dominare la conclusione che il poeta dà al racconto di Salomè, in cui osserva che era «meno vittima del caso ignorante che del desiderio di vivere nell'artificio, e non semplicemente e onestamente, come ciascuno di noi». Come Sacher-Masoch, Laforgue si concede il definitivo piacere che il masochista tornato al potere trae dagli oltraggi del suo aguzzino. Trasforma la testa di Giovanni Battista, simbolo della potenza maschile svilita da una donna, nella fonte del suo castigo, un castigo che può pertanto descrivere con tutto il gusto sadico di un dominatore deposto, deciso alfine a reclamare la sua virilità. Nel racconto di Laforgue, l'immaginata aggressione di Salomè contro l'uomo diventa pertanto una piena giustificazione dello stupro punitivo della natura al servizio dell'evoluzione dell'uomo.

Elementi del tema della Salomè delineati da Moreau, Flaubert, Huysmans e Laforgue si sarebbero intrecciati nel 1891 per produrre — prima in francese e poco dopo nella traduzione inglese di Lord Alfred Douglas — il famoso dramma di Oscar Wilde che più di qualsiasi altra immagine o scritto rese il nome di Salomè, sulla bocca di tutti, l'equivalente di perversità sessuale. L'opera di Wilde è un'accurata drammatizzazione della lotta tra la bestiale bramosia della donna e le idealistiche smanie dell'uomo, e sviluppa una conclusione in cui l'intelletto maschile è condotto, attraverso la tentazione e la sottomissione, alla comprensione della necessità dell'immediata distruzione fisica della donna. Nel dramma simbolico di Wilde la manipolazione dell'immagine della donna quale aggressore serve da rito purificatore di passaggio, inteso a esporne la stupida perfidia e l'insaziabile necessità fisica. Pertanto l'opera culmina nella rinuncia categori-

ca a qualsiasi comunicazione tra maschio e femmina e, in effetti, diventa un appello al «ginecidio». La Salomè di Wilde è la Donna-Tipo. Il dramma inizia con le osservazioni di paggi e soldati della corte di Erode, i quali paragonano Salomè alla luna, al vampirismo e alla morte. La luna rammenta loro «una principessa che abbia i piedi come piccole colombe bianche» e una donna danzante: «Somiglia a una donna che sorga da un sepolcro. Somiglia a una donna morta. E si direbbe che vada in cerca di morti». Anche Salomè è pallida come la morte, e «somiglia al riflesso di una rosa bianca in uno specchio d'argento». Particolare è anche il modo in cui la principessa percepisce la luna: «Sembra una piccola moneta. Si direbbe un piccolissimo fiore d'argento. È fredda ed è casta, la luna... io son sicura che è vergine». La luna è un riflesso di Salomè, che riflette la luna. Insieme formano il gelido cerchio dell'auto-riserbo emotivo e dell'avidità della donna. Rappresentano, come in Flaubert, «le vergini di Babilonia che si prostituiscono alla Dea», una dea simboleggiata in *La tentation de Saint Antoine* come «un blocco di pietra che raffigura l'organo sessuale di una donna». La Salomè di Wilde è, nelle parole di Jokanaan, «un basilisco», «nato dalla progenie del serpente», un rettile capace di uccidere un uomo con lo sguardo.

Il dramma di Wilde scaglia la vista contro l'udito. Sono entrambi sensi primari, ma per Wilde la lotta tra vista e udito rappresenta la guerra tra il materialismo e l'idealismo, tra il femminile e il maschile. Salomè, la Donna-Tipo, la luna, è «vista», percepita unicamente in termini di venustà fisica, di materiale presenza. Si *guarda* Salomè come alla donna che, come dice Jokanaan di Erodiade, sempre «cedette alla concupiscenza dei suoi occhi». Al giovane Siriano, che sarà la vittima suicida della bellezza della principessa, viene detto: «Perché la guardi? Tu la guardi troppo. Non si deve guardarla... Può accadere una disgrazia». Quando Salomè affronta Jokanaan, il profeta esclama: «Chi è questa donna che mi guarda? Io non voglio che mi guardi. Perché mi guarda con quegli occhi d'oro sotto le ciglia dorate?». Ed enfaticamente asserisce: «Non è a lei che voglio parlare».

La voce è il regno del pensiero, delle idee. Jokanaan non vive nel regno degli occhi. Salomè urla, furiosa: «I suoi occhi sono soprattutto terribili. Sono come buchi neri bruciati dalle torce in

un arazzo di Tiro». Ma il profeta è voce, è intelletto: dunque non può cadere in tentazione. Ma per la vergine puttana è un insieme di organi e di strutture fisiche: «Io sono innamorata del tuo corpo, Jokanaan!... Lasciami toccare il tuo corpo!». Rifiutata, esclama: «Ma è dei tuoi capelli che sono innamorata, Jokanaan... Lasciami toccare i tuoi capelli». Infine, in quello che a Wilde sarà parso un trionfo di ironia sulla tendenza della donna a trasformare il simbolo in fatto e il pensiero in materia, Salomè decide: «è della tua bocca che sono innamorata, Jokanaan... Lasciami baciare la tua bocca». Ma, al sicuro nel suo mondo del suono, il profeta rifiuta la bramosa Salomè.

Meno risoluto di Jokanaan nel suo idealismo, Erode è un uomo dilaniato tra il mondo della vista e il mondo dell'udito. È capace di trascendenza, e conscio dei pericoli della vista. Quando il giovane Siriano si uccide per Salomè, Erode osserva: «Mi ricordo di averlo visto fissare Salomè in una maniera troppo languida. Anzi, notai che l'aveva guardata un po' troppo a lungo». Al che Erodiade osserva sarcasticamente: «Vi sono anche altri che la guardano troppo».

Ma Erode, a differenza delle donne che lo circondano, è capace anche di trascendenza uditiva. «E odo nell'aria come un battere d'ali, come un battere di gigantesche ali.» Il mondo dello spirito lo chiama, ma quando domanda a Erodiade: «Non l'odi anche tu?», lei risponde con la sorda freddezza della donna: «Io non odo nulla». Poi Erode è sospinto nei regni della vista e del desiderio fisico. Tentato dal piacere materiale, implora: «Salomè, vieni a mangiare la frutta vicino a me. Mi piace tanto vedere in un frutto il morso dei tuoi piccoli denti». Vittima della tentazione della vista, Erode segna il destino di Giovanni Battista, la voce della trascendenza morale. Mentre la voce disincarnata di Jokanaan leva imprecazioni contro di lei, Salomè «la figlia di Babilonia dagli occhi d'oro sotto le ciglia dorate», si unisce alla madre Erodiade, che pure non sopporta il suono della sua voce, per far tacere il profeta per sempre. Erode promette a Salomè di darle tutto quel che vorrà se danzerà per lui, e intanto vede che la luna-vampiro, la vergine predatrice, in anticipazione di quanto accadrà, «è diventata rossa. È diventata rossa come sangue».

Laconicamente Wilde annuncia: «Salomè danza la danza dei sette veli». Affiora la perfida e bestiale bramosia della donna per il sangue, per il seme, per la testa dell'uomo. Salomè, *non* a richiesta

della madre, ma come la luna, personificazione di tutta la lussuria femminile, chiede «la testa di Jokanaan... in un bacile d'argento». Immediatamente Erode si rende conto della natura del suo errore: «Io ti ho guardato troppo. Non lo farò più. Non bisogna guardare né le cose né le persone. Bisogna guardare solo negli specchi. Perché gli specchi non riflettono che maschere». Quando Salomè insiste per avere la testa del profeta, Erode deve cedere. La principessa sta in ascolto, per cogliere un rumore, ma l'esecuzione di un uomo dello spirito produce solamente silenzio. «Perché non urla, quest'uomo? Ah!, se un uomo tentasse di uccidermi, griderei, combatterei, non subirei... No, non odo nulla. C'è un silenzio, un silenzio spaventevole.» Lo spirito dell'uomo non parla al corpo lussurioso della donna. Con tono di vendetta Salomè osserva: «Io te lo dico, non ci sono abbastanza uomini morti».

Nel momento in cui ottiene la testa del profeta, il destino femminile di Salomè è compiuto:

> Ho sete della tua bellezza. Ho fame del tuo corpo. E né il vino né la frutta potranno saziare il mio desiderio. Che farò, adesso, Jokanaan? Né i fiumi né gli oceani potranno spegnere la mia passione. Io ero una principessa, e tu mi hai rifiutata. Io ero una vergine, e tu hai distrutto la mia verginità. Io ero casta, e tu mi hai riempito le vene di fuoco... Ah! Ah! perché non mi hai guardata, Jokanaan? Se tu mi avessi guardata, mi avresti amata.

Lo spettacolo delle bestiali passioni di Salomè fa rabbrividire Erode. Reso più saggio, arriva alla definitiva risoluzione. Dichiara pertanto: «Non voglio guardare nulla. Non voglio che niente mi guardi». Ma continua l'oltraggio del desiderio femminile. In un passo in cui Wilde eguaglia il seme e il sangue che nutre il cervello dell'uomo, Salomè, Donna, vampiro assetato di sangue, gusta l'amaro seme dell'uomo, depreda lo spirito della santa virilità: «Ho baciato la tua bocca, Jokanaan, ho baciato la tua bocca. C'era un acre sapore sulle tue labbra. Era forse il sapore del sangue?... Ma forse era il sapore dell'amore. Si dice che l'amore abbia un sapore acre... Ma che importa? Che importa? Io ho baciato la tua bocca».

Vedendo le rovine prodotte nello spirito dell'uomo dalla sete materialistica della donna, dagli occhi d'oro di Salomè, Erode, il carnefice, raggiunge ora l'ultimo grado della personale trascen-

denza a cui tendevano i masochisti della fine del secolo nelle loro fantasie di umiliazione, il punto in cui la donna, il surrogato, il crudele vampiro, può essere esorcizzata. Giovanni Battista è alfine riuscito, con il sacrificio di sé, a indurre Erode a riconoscere la sua fondamentale responsabilità verso il regno della parola, verso il trascendente dello spirito maschile. Erode, il giocattolo delle donne, può alfine diventare Erode il Grande, il padrone degli uomini, il Grande Signore Carnefice. Quando Erode prende la decisione che per sempre esorcizzerà il demone, quando indicando Salomè ordina ai soldati: «Uccidete quella donna!» assistiamo al perfezionamento, nella cultura di fine Ottocento, della lunga, fantastica, ritualistica accusa lanciata alla donna per crimini che non aveva mai voluto, e per oltraggi che aveva commesso solamente nelle menti ombrose e snervate degli uomini sempre più emarginati a livello economico.

Pertanto il desiderio di Salomè di avere la testa del Battista si dimostra un mero pretesto per il bisogno di questi uomini di trovare la fonte di tutti i torti che pensavano di subire. Salomè, la donna perversa, divenne il capro espiatorio preferito, divenne la creatura le cui imprese spiegano come mai il millennio, quel glorioso mondo della trascendenza intellettuale e spirituale sulla materia, non pareva vicino quanto le belle anime impazienti desideravano. Per riportare la pace sulla terra, fantasticavano quegli uomini, bastava offrire loro il lavoro del carnefice, consentire loro di prendere la spada dalle mani di Salomè e, in un massacro purificatore, allontanare la donna da loro, nel definitivo climaterio della loro trascendenza della carne.

In tal guisa, con un simbolismo violento, sinistro, antifemminista, e con lo sposalizio proclamato a gran voce delle teorie evoluzionistiche e delle teorie eugenetiche, gli uomini di ogni luogo, di ogni possibile fede politica, dichiaravano la loro emancipazione dalla spada castrante della preoccupazione, regressiva e degenerata, della donna per il reale. Ma nel primo decennio del ventesimo secolo gli atteggiamenti antifemministi, spesso accompagnati da globale misoginia, erano diventati la regola più che l'eccezione sia in Europa che negli Stati Uniti. Normali atti d'amore erano considerati atti di sottomissione dell'anima alle seduzioni materialistiche simboleggiate dalla brama femminile per l'oro, che a sua volta era drammatizzata dalla sua bramosia per la testa dell'uomo. Per sottolineare questo

XI, 29. Thomas Theodor Heine (1867-1948), «L'esecuzione» (1892).

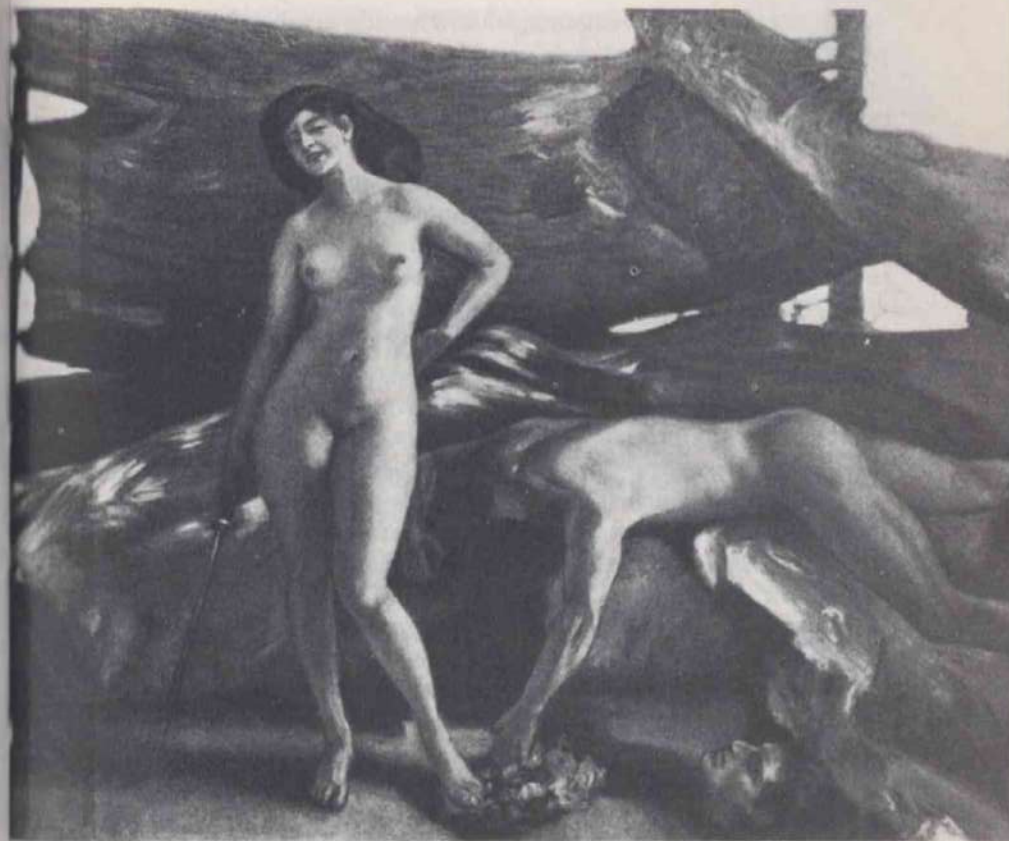
legame, le storie di Salomè e di Giuditta non bastavano ancora, e pertanto gli artisti proposero altre rappresentazioni di donne pronte a impugnare la spada.

Tra le varianti più interessanti, si annovera la creazione veramente sgargiante, che risale al 1892, del pittore e caricaturista tedesco Thomas Theodor Heine (XI, 29). È la rappresentazione dell'incontro da incubo di un uomo con una virago dominatrice, ed egli è raffigurato mentre viene condotto dalla capra della lubricità lungo una stretta passerella traballante verso il castello vulvare del desiderio carnale. La briglia di rose simile a un cappio che ha attorno al collo è trattenuta da una donna con la spada che, una volta superata la porta fatale, lo aggredirà, lo decapiterà, e getterà i suoi resti ai carnivori cigni neri dal becco rosso. Questi, sciamanti in frotte sulle acque dell'universale, indifferenziata femminilità, si nutrono dei corpi delle vittime della donna. Il dipinto, ampiamente riprodotto — nel 1920 «Jugend» ne pubblicò una fotografia a colori su doppia pagina — è un capolavoro di eleganza decorativa e compositiva. Stranamente, nonostante le implicazioni estremamente antifemministe del suo simbolismo, si pone in modo meno brutale e fragoroso dell'insieme delle opere di Heine.

Sotto questo aspetto, un disegno non di Heine ma di Ludwig von Hofmann, anch'egli collaboratore di «Jugend», intitolato «La

XI, 30. Ludwig von Hofmann (1861-1945), «La Valle dell'Innocenza» (1897).

Valle dell'Innocenza», risulta più tipico. Una torreggiante donna grassoccia con lo sguardo petulante di una bambina gioca con il corpo di un piccolissimo giovane come se fosse uno yo-yo. Ne sta saggiando la testa. Accanto a lei c'è un coltello, davanti a lei un mucchietto di corpi maschili decapitati e, in attesa del loro turno, un esercito di vittime (XI, 30).

Nel 1908 Albert von Keller dipinse una giovane donna nuda — Salomè e Giuditta insieme — che con disinvoltura tiene in mano una lunga spada affilata. Sotto la tenda strappata dalla tempesta e semidistrutta, piantata sul campo di battaglia su cui si svolge la guerra contro la donna, giace su un letto il corpo nudo e decapitato di un uomo. La testa mozza, ormai quasi dimenticata, è abbandonata nella polvere ai piedi della donna. Il volto semitico della donna dai neri capelli, il naso aquilino, la fronte bassa e le labbra bluastre stanno a indicare la sua degenerazione. La mano dell'uomo decapitato ancora sfiora la corona di alloro che stava per afferrare quando è stato aggredito. La donna la calpesta con disprezzo. L'artista ha dato un titolo assai semplice al dipinto crudamente simbolico: «Amore» (XI, 31). Il suo fine non era morale ma aggressivo. Gli spettatori che consideravano quest'opera, ampiamente riprodotta, un capolavoro di esposizione filosofica, non erano inivitati a contemplare meditabondi l'immagine. Per contro, di fronte alle rovine prodotte dal potere

XI, 31. Albert von Keller (1844-1920), «Amore» (1908).

materialistico della donna sull'uomo, dovevano rivolgersi alle guardie riunite attorno alla tenda dell'eroe e, con l'Erode di Wilde, far risuonare la chiamata al «ginecidio»: «Uccidete quella donna!».

Le donne, peraltro, erano ovunque, e in fondo non erano misteriose, incomprensibili, estranee come gli artisti e gli intellettuali cercavano di farle apparire. Al volgere del secolo, le donne dovettero sopportare indicibili umiliazioni per le fantasie barocche e tendenti all'autogiustificazione che gli uomini avevano costruito attorno a loro. Ma il pranzo doveva essere preparato, e il vacillante io doveva essere vezzeggiato. Se il «ginecidio» era per la

verità una fantasia stravagante, come il mondo avrebbe fin troppo presto scoperto, tale non era il genocidio. Salomè e Giuditta erano entrambe ebree, come gli intellettuali dell'epoca non si stancavano di sottolineare. Come tali, riunivano i crimini delle donne e quelli della «razza degenerata». Se la prosaica presenza quotidiana delle donne non consentiva alla maggior parte degli uomini di conservare nei loro confronti un costante senso di inimicizia, c'era pur sempre l'ebreo, colpevole degli stessi crimini. Nella sua indistinta presenza era il Dracula arrivato dall'Oriente; il misterioso Svengali, artistico in modo effeminato, ma senza cuore; e Zerkov, l'avido «Uomo con il Rastrello, brancolante di continuo nel marciume della città alla ricerca di oro, oro, oro». La donna, il sesso femminile, quale surrogato del carnefice, quale moderna Venere nella sua bestiale pelliccia, poteva essere definitivamente conquistata solamente in un lento e laborioso processo di «trascendenza». Poiché l'uomo si elevava verso l'ideale, non c'era motivo di non farle preparare i pasti, occuparsi dei bambini, dirigere i servi o sottomettersi a un occasionale scivolone dell'uomo nel regno del piacere fisico. Salomè era comunque la donna snaturata, la degenerata semitica, il nemico consumabile. Pertanto poteva giustamente essere uccisa per i suoi crimini.

Le immagini della donna virago e dell'ebreo effeminato — egualmente desiderosi di appropriarsi dell'oro, del puro seme del maschio ariano — presero a fondersi. I sogni evoluzionistici, razzisti e sessisti, della cultura al volgere del secolo alimentavano la fantasia masochista della classe media in cui il Greco simile a un dio, il Führer, il carnefice altero, leader di uomini, simbolo del potere maschile, alfine commosso dall'emarginazione del suo assistente, avrebbe ucciso il vampiro, ridonato la libertà al suo fedele servitore, e apportato il millennio del sangue puro, dei geni in progresso, e degli uomini che erano uomini.

Se era difficile — per non dire sconveniente — giustiziare la propria moglie, c'era sempre l'effeminato ebreo. Le fantasie di «ginecidio» spalancarono così le porte alle realtà del genocidio. Il ventesimo secolo avrebbe provato di aver compreso fin troppo bene le sanguinarie implicazioni del regale simbolismo dell'ineguaglianza evolutiva.

BIBLIOGRAFIA

In questa sezione non sono state riportate le notizie bibliografiche contenute nelle «Fonti delle illustrazioni».

1. *Testi citati*

ADAM, Paul, *Des Enfants*, in «La Revue Blanche», 9 (1895), pp. 350-3.

ADAMS, Brooks, *The New Struggle for Life Among Nations*, in «Mc Clure's Magazine», 12 (aprile 1899), pp. 558-64.

ALBERT, Henri, *Auguste Strindberg*, in «La Revue Blanche», 7 (1894), pp. 481-98.

ALGER, William Rounseville, *The Friendships of Women*, Boston, Roberts Bros., 1868.

AURIER, G.-Albert, *Renoir*, in «Mercure de France», 3, n. 20 (agosto 1891), pp. 103-6.

BACON, Edgar Mayhew, *The Making of Masterpieces*, in «The Quarterly Illustrator», 1, n. 4 (1893), pp. 297-312.

BALZAC, Honoré de, *La peau de chagrin* (1831); trad. it. *La pelle di zigrino*, Milano, Rizzoli, 1982.

BARRÈS, Maurice, *Du sang, de la volupté et de la mort* [1894/1903], Paris, Plon, 1959.

BARRUCAND, Victor, *Des filles*, in «La Revue Blanche», 8 (1895), pp. 347-52.

BAUDELAIRE, Charles, *Poesie e prose*, trad. it.; Milano, Mondadori, 1984.

BEERBOHM, Max, *The Pervasion of Rouge*, in *The Works of Max Beerbohm*, London, John Lane, 1923[5].

BELOT, Adolphe, *Mademoiselle Giraud, ma femme*, Paris, Dentu, 1885.

BENNET, Arnold, *Our Women; Chapters on the Sex-Discord*, London, Cassell & Co., 1920.

BESNARD, Charles, *Salomé*, in «L'Image», n. 4 (marzo 1897), p. 119.

BLACKBURN, Henry, *Grosvenor Notes, 1885: A Complete Catalogue with Notes*, London, 1885.

–, *Academy Notes* (1889), p. XIX [su «Amore Sacro e Profano» di Solomon J. Solomon].

BOIS, Jules, *La guerre des sexes*, in «La Revue Blanche», 11 (1896), pp. 363-8.

BOUYER, Raymond, *The Pastel Drawings of Aman-Jean*, in «The International Studio», 31 (1907), pp. 285-90.

BRONTË, Emily, *The Prisoner, A Fragment*, ristampato in *The Norton Anthology of English Literature*, W.W. Norton, 1979[4], pp. 1314-6; per la versione manoscritta di quest'opera, vedi C.W. Hatfield, *The Complete Poems of Emily Brontë*, New York, Columbia Univ. Press, 1941, pp. 236-42.

BUSHNELL, Horace, *Women's Suffra-*

INDICE GENERALE

Prefazione 1

I. Estasi di sottomissione: la custode dell'anima del commerciante e il culto dell'angelo del focolare. 7
II. Il culto dell'infermità. Ofelia e la follia. La morte e il feticcio del sonno. 43
III. La donna languente: vizio solitario e tranquilla detumescenza. 102
IV. La donna senza peso. La ninfa dal dorso spezzato e il mito del ratto terapeutico. 131
V. Donne ceree e lunari. Il riflesso di Venere e lo specchio lesbico. 184
VI. L'evoluzione e il cervello: gli occhi spenti e il richiamo dell'infanzia. Omosessualità e sogno di trascendenza del maschio. 244
VII. Tralci avvinghianti e pericoli di degenerazione. 319
VIII. Fiori velenosi. Le menadi della decadenza e il lamento ardente delle sirene. 355
IX. Ginandrismo e genetica. Amanti della bestialità. Leda, Circe e le fredde carezze della Sfinge. 403
X. Le metamorfosi del vampiro. Dracula e le sue figlie. 486
XI. L'oro e le vergini meretrici di Babilonia. Giuditta e Salomè: le sacerdotesse della testa mozza. 514

Bibliografia 591
Fonti delle illustrazioni 619
Ringraziamenti 627
Indice dei nomi e delle opere 629

BIBLIOTECA DIP. DI STORIA MOD. E CONT. UNIV. PISA